



兵庫県立美術館研究紀要

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art

No.18—2024

目次

Contents

菅木志雄《中律-連界体》の保存修復

岩松智義 ————— 4

The Conservation and Restoration of Suga Kishio's
Neutral Order - In the State of Continuous Existence
IWAMATSU Tomoyoshi

金山らくについて(承前)

西田桐子 ————— 22

A Consideration of Kanayama Raku with a Focus on
Her Marriage to the Artist Kanayama Heizo
NISHIDA Kiriko

宇野亞喜良インタビュー

平林 恵 ————— 38

Interview with Uno Aquirax
HIRABAYASHI Megumi

英文要旨 ————— 54

Abstracts

岩松 智義

1. はじめに

菅木志雄《中律－連界体》は無機物である金属（鋼管）と有機物である木材から構成される（カラー図1）。これらの素材の違いにより、それぞれの素材が被る損傷は異なるが、このような素材が組み合わせられたからこそ生ずる損傷もある。この作品の収蔵時、また2023年コレクション展I（2023年1月21日～7月23日）に出品時に上記の損傷に対して予防を含む保存修復処置がなされた。

本作品はいわゆる現代美術作品に該当すると思われるが、今回の保存修復処置で取られた手法は絵画、彫刻、民具の保存修復の世界で従来行われてきた手法を組み合わせたものであった。つまり、何か新しい画期的な手法を生み出したものではない。ただ、それら保存修復処置を考え、実施するにあたって、作品に用いられた素材と作品状態の調査、作家へのインタビュー⁽¹⁾の際になされた作家自身の作品保存に対する態度の確認、そして美術館が作品を収蔵し保管する意味を合わせて検討する、という美術館内で保存修復処置をするにあたり通常の過程を経たものであった。



図1 菅木志雄《中律－連界体》の1978年の個展の際の展示風景（『みづゑ』No.879、1978年6月、p.63）

2. 作品について

この作品は8本の長さの異なる鋼管、いわゆる鉄パイプと8個の木材パーツからなる。鋼管に一部の枝を切り落とした木材パーツを差し込み、さらに鋼管、木材パーツと交互につないで構成される。鋼管のうち一方の端に位置する鋼管は壁に立てかけられている。木材パーツは緩やかにカーブしたものやV字またはU字の形のものがあるため、鋼管はその形に合わせて接合される。

《中律－連界体》は1978年に東京の村松画廊での個展「中律」（3月20日～25日）で発表された⁽²⁾。その時の様子の写真が1978年6月に発行された『みづゑ』No.879に掲載されているが（図1）、その写真に対するキャプションには《無題》と紹介されている。したがって、村松画廊での発表時は、作品の題名は《中律－連界体》ではなく《無題》であったと考えられる。村松画廊での個展の後、東京画廊を経て個人蔵となり、2021年度に大和卓司氏遺贈記念収蔵⁽³⁾として兵庫県立美術館に収蔵された。

作家の菅木志雄は1944年、岩手県盛岡市に生まれた。李禹煥や関根伸夫とともに「もの派」を代表する作家で、多摩美術大学絵画科を1968年に卒業した。同年より木、石、金属といった素材を空間に配置し、作品として発表するようになる。1974年からはすでに設置されたものを新たに置き換えて、その行為すら一種のパフォーマンスたる「アクティヴェイション」を展開していく。今日まで数多くの個展・グループ展に参加しており、2008年には栃木県那須塩原市に「菅木志雄 倉庫美術館」が開館した。2016年には毎日芸術賞を受賞している。

(1) 2021年11月14日に作家のアトリエで作品の組み立てや配置、展示時の注意点などを作家指導の下に確認し、さらに作品に用いられた素材や保存修復方針について話し合う機会を得た。兵庫県立美術館からは執筆者のほか2名の学芸員が立ち会った。

(2) 『菅木志雄』展覧会図録、読売新聞社、美術館連絡協議会、1997年、p.73

(3) 令和2年、大和卓司氏は作品購入のための資金を兵庫県立美術館に寄贈する旨の遺言を遺し、逝去された。氏の遺志を受け、館内で協議を重ね、翌令和3年度に遺贈金を活用し、40点を超える作品を収蔵することとなった。

3. 技法・材料

作品に用いられた材料や素材について調べることに関して、作家は用いた材料に大きな意味を持たせておらず⁽⁴⁾、また我々が作品のテーマを考えたり、作品の解釈をしたりするにあたり、それほど重要ではないという意見もあるかもしれない。しかし、作品の技法材料について調査することは以下の2つの点において重要である。

第一に作品の物性を知る、ということである。どういう素材が用いられたかを可能な限り正確に把握することにより、なぜ今見えるような劣化や損傷が起こったのか、今後どのような劣化や損傷が起こりうるかを推測することができ、適切な対処方法を考えることができる。

第二に歴史資料としての情報整理、である。美術館に収蔵された作品は美観的、芸術的価値のみならず、歴史資料的な価値を有していく。つまり歴史の一端を示す物的証拠としての価値である。《中律一連界体》には工業的に生産された材料、すなわち鋼管が用いられ、それは作家が生きた時代の、そして輸入品でない限り日本という国の工業技術によって生み出されたものである。いずれそれは将来的に作品制作時ほどありふれた素材ではなくなってしまう可能性すらある。

木材パーツにしても、輸入木材ではなく、インタビュー時の菅の発言にあるとおり「付近の山から拾ってきた」ものを実際に使用していたのなら、当時作家が作品を制作していた付近の地域の植生を示す。つまり当該作品に用いられた材料や技法について調査することは美術史研究のほか、日本の産業史や植生学に資することにもなる。

以下《中律一連界体》に用いられた鋼管と木材パーツについて美術館内における調査で知りえたことを述べる。

3.1. 鋼管

用いられた鋼管はすべて円筒形で、その太さ（直径）は平均48mmでほぼ同じだが、その長さは大まかに分けて3種類ある。最も短いもの（鋼管E、G⁽⁵⁾）で平均1459mm、最も長いもの（鋼管B、F）で平均1798mm、その間の長さのもの（鋼管A、C、D、H）で1613mmである。

一般に、鋼管はその用途や製造方法、使用材料により多くの種類に分けられる。製造方法による分類によれば、継目無鋼管と溶接鋼管とに分けられる。継目無鋼管はさらに熱間仕上継目無鋼管と冷間仕上継目無鋼管に分けられ、溶接鋼管は鍛接鋼管、電気抵抗溶接管、アーク溶接鋼管に分けられ、アーク溶接鋼管はさらにUOE鋼管、スパイラル鋼管、ペンディングプレス/ペンディングロール鋼管に分けられる⁽⁶⁾。作品に用いられた鋼管を観察すると、継目と思いき跡が見られるため（カラー図2、3）、継目無鋼管ではなく、鋼板を管状に成型した後溶接して作られる溶接鋼管と思われる。また、作品に用いられた鋼管の継目はまっすぐに伸びており、らせん状ではないため、スパイラル鋼管ではないこともわかる。しかしながら、この鋼管が具体的にどの溶接方法で製造されたものかを判断するには更なる調査が必要である。

鋼管は用途によっても分類される。具体的には、配管用鋼管、建築構造用鋼管、機械構造用鋼管、油井管、ラインパイプ、熱伝達用鋼管などがある。また、鋼管には様々な規格があり、用途により製造方法や成分範囲、寸法が規定されている。日本国内においては日本産業規格（JIS）の規定に従って鋼管は製造、販売され

(4) 例えば管の数多くある著作の中には、材料の選択に関する記述が散見される。以下すべて『菅木志雄著作選集[領域は閉じない]』（横浜美術館、1999年）に再録されたテキストよりいくつかの記述を例として抜粋した。

「木ならどんな種類、どんな状態のものもよいと私は思う。」（『木の論法』『木のかたちとエスプリ』展図録 埼玉県立近代美術館、1983年）

「まわりにある手近な材料がよい。何も手にかけた材料でなくてもよいのである。」「とりあえず、手近なものは木であるが、自然木であろうと柱状や板状であろうとも、簡単に手に入り、処理できるものであればそれでよい。」（『素材は、見えない』『藝術評論』第10号、1990年3月）

「わたしは、素材を自分の思いどおりにしようと思わないし、むしろできないのではないかと思う。」（『素間移行』『素材の領分—素材を見直しはじめた美術・工芸・デザイン展図録』東京国立近代美術館、1994年）

(5) 作家と作品の組み立て確認をした際に（注1）参照、各鋼管はそれぞれを区別するため便宜的に壁に立てられたものから順にA～Hと名付けられた。

(6) 正村克身「鋼管の基礎知識」『JFE 技報』No.17、2007年8月、p.7

る⁽⁷⁾。JISによれば、例えば配管用鋼管には配管用炭素鋼鋼管（G3452）、水配管用亜鉛めっき鋼管（G3442）、圧力配管用炭素鋼鋼管（G3454）など、それぞれの用途別に細かく規定され、分けられている。《中律—連界体》に用いられた鋼管はその外径が47または48mmで、厚みは2.6～2.8mmである。この寸法のみを手掛かりに鋼管の種類を具体的に特定するのは不可能であるが、作品に用いられた鋼管には白色と茶色の2種類の腐食が見られ、それにより鉄に亜鉛またはアルミニウムめっきが施された鋼管であると推測できる。鋼管に金属めっきを施すのは、耐食性を向上させるため、亜鉛などの金属めっきのほかに、用途によっては防食のためにポリエチレンや塩化ビニルなどでコーティングを施した鋼管もある。

また、鋼管には両端に直径平均4mmの穴があげられている（カラー図4）。鋼管Fのみ片方の端だけに穴が開いている。この穴は作品に何らかの意味を与えているとは考えられず、元々鋼管に工業的に開けられていたものと推察される。

3.2. 木材パーツ

木材パーツはその形から以下のように2つにグループ分けできる。具体的には「へ」の字のように緩やかに曲がったもの（木材パーツ①、②、⑥、⑧⁽⁸⁾）とV字またはU字型のもの（木材パーツ③、④、⑤、⑦）である（カラー図5-12）。これらの形は自然に生じたものではなく、作家の手による加工を通してその形になったものである。すなわち、元々は三又であった枝の一部をカットして「V」字のように二又にしたものや、枝分かれした方の枝を落として「へ」の字にしたものがある。カット部分には、例えばのこぎりで切断したような道具跡が確認できる（カラー図13）。また、鋼管に差し込めるようにするためか、先端が細く削られた例もある。「山から拾ってきた」という作家の言葉は、上記の形の枝が都合よく落ちていたとも受け取ることができるが、その可能性は低いだろう。あくまで、「素材をそのまま配置する」という「もの派」の作家としての制作意図を表す言葉と理解すべきであり、それは必ずしも未加工であることを意味するものではないと推測される。また、1974年の菅の制作ノートを見ると、本作品の構想図と思われるスケッチにおいて、木材パーツに相当する部分に「自然木」とメモされている⁽⁹⁾。つまり、本作品での木材パーツはプラスチックのような人工物ではなく、山という「自然」の中にあつた「木」であることがこの作品にとって重要な要素と考えられる。確かに、一部を切断したり、削ったりといった加工をしても「木」という本質的な部分は変わらない。

さて、木材は樹皮が一部残っているものもあれば、全く残っていないものもある。樹皮のない部分を観察すると、意図的に削り取ったような道具跡が確認できる（カラー図14）。

また、樹皮の表面構造や色に着目すると、少なくとも2種類の樹木種が木材パーツに用いられたことがわかる。一方は表面が滑らかでやや赤みがかつた色、もう一方は表面がややごつごつとした粗い質感で、色もそれほど赤みがかっていない（カラー図15）。一般に、樹種の特定には、木の外見的特徴を肉眼で観察し、その特徴を識別データベースや識別カードと比較して識別する方法と、木材から三断面（木口面、柃目面、板目面）のサンプルを採取、そしてプレパラートを作成し、顕微鏡観察で木材の解剖学的特徴を他のプレパラート（の写真）と比較して識別する方法とがある⁽¹⁰⁾。近年ではDNA分析や近赤外分光法を用いた樹種識別も行われている⁽¹¹⁾。今回の調査では、まず木材パーツを肉眼で木部と樹皮の色、樹皮の表面構造、年輪の有無など観察し、「樹木検索図鑑」というホームページ（www.

(7) 正村克身 前掲書 pp.8-9

(8) 各木材パーツは木口面に黒のマジックで番号が書かれているが、1にあたるであろうパーツのみ判然としない番号が書かれていた。その他のパーツには2～8の番号が書かれている。番号は鋼管Aから配置される順序と適合しているが、作家との確認時（注（1）参照）に①～⑧まで通しの番号をふった。

(9) 菅木志雄「菅木志雄 制作ノート1967-2008」HeHe、2023年、p.225 尚、同年の制作ノートに書かれた文章の中には「人工」と「自然」とを意識させるものも散見される。

(10) 京都造形芸術大学編『文化財のための保存科学入門』株式会社角川書店 2002年 p.53, 54. Renate Kühnen, Rudi Wagenführ *Werkstoffkunde Holz für Restauratoren*, E.A.Seemann, 2002, pp.83-93

(11) 阿部久「木材の樹種識別の重要性と識別技術」〔『木材学会誌』Vol.62 No.6 pp.240-249, 2016年〕pp.240-241、阿部久、渡辺憲、石川敦子、能城修一、藤井智之、岩佐光晴、金子啓明、和田浩「近赤外分光法を用いた木彫像用材の非破壊的な樹種識別—木材標本を用いた分析」〔『木材保存』Vol.41（4）、2015年、pp.163-164

chiba-museum.jp/jyumoku2014/kensaku/) 内で作家のアトリエのある地域や、観察で得られた樹皮の特徴などの項目を入力して樹種の特定を試みた。検索結果として122種類の樹種が挙げられたが、それらすべての樹種の樹皮の写真を、先に挙げた樹木検索図鑑のサイト内で、また書籍に掲載されているもの⁽¹²⁾も合わせて参照し、その中で《中律—連界体》に用いられた木材によく似たものを16種類に絞った⁽¹³⁾。より詳細な識別には解剖学的特徴の顕微鏡観察が必要となる。

4. 損傷・保存状態

作品の保存状態を調べ、どの部位にどのような損傷があるのかを記録するにあたってはそれぞれの部材に関して保存状態調査図を作成した。鋼管については一つの面と、それを180度回転させた面を写真に撮り、それぞれの面をさらに4分割して記録をとった。木材パーツに関しては4方向からの写真を撮り、それぞれについて記録をとった。ここでは例として鋼管Aと木材パーツ①の保存状態調査図の一部を示す(カラー図16、17)。以下鋼管と木材パーツに関してその保存状態を述べる。

4.1. 鋼管

全体的な傾向として表面に擦り傷やひっかき傷が多数みられ(カラー図18、19)、程度の差はあれ腐食が見られる。腐食は表面だけでなく、鋼管内部にも及んでいる。目視観察では茶色のもとの白いものの2種類の腐食が確認された。茶色の腐食は白い腐食部分の下にあるため、それぞれ腐食の仕方が異なる金属が層となっていると推測される(カラー図20、21)。茶色の腐食は鉄にみられ、白い腐食は亜鉛とアルミニウムに見られるため⁽¹⁴⁾、作品に用いられた鋼管は鉄に亜鉛またはアルミニウム、または亜鉛とアルミニウムの合金によってめっきされた鋼管と推測される。また鋼管内部には埃の堆積やそれに伴う汚損が確認された。腐食が極端に進行しているもの(鋼管E、G)の腐食部分では鱗状にはがれているような箇所も確認された(カラー図22、23)。

初出時の展示写真(図1)と比較すると、展示当初から鋼管の腐食は確認できるものの、現在の状態は当時よりもかなり腐食が進行していることがわかる。とはいえ、現況持っただけで崩壊してしまうほど脆弱な部分はない。

4.2. 木材パーツ

1978年の展示写真(図1)を確認すると、木材パーツは現在見えるように樹皮がはがれていない。したがって、現在のような樹皮の大部分がはがれた状態になったのは1978年作品発表から現在までの間となる。同時に、樹皮の削り落としや充填剤の塗布といった作家の手が入ったのもまた同期間内であると推測できる。また、程度の差はあるが、すべての木材パーツに虫の脱出孔が確認できる(カラー図24、25)。脱出孔はおおよそ直径0.45～1.10mmの大きさである。樹皮が残っている部分の周辺部を観察すると、虫が食べたあとが確認できる箇所がある。通常はそのような痕跡は表面からでは確認できない。恐らく樹皮と木部の境目を食害し、樹皮がはがれたために、そのような食べ跡が露出することになったと思われる(カラー図26、27)。また、上記の脱出孔のほかに、特に木材パーツ⑤において幅7mmほどの穴が確認でき、さらに幅3～5mmの虫の食害跡がみられる(カラー図28)。それらの食害跡にはおがくずのようなものが詰まっている箇所もある。こ

(12) 参照した書籍は以下の2冊である。秋山忠親、村山元春『新版原色木材大事典200種』誠文堂新光社、2020年、西川栄明、小泉章夫『板目、柱目、木口がわかる木の図鑑』創元社、2021年

(13) コムラサキ、アリドオン、マルバアオダモ、ミツバツツジ、ヤマツツジ、ヤツデ、ミツバウツギ、ソヨゴ、ツリバナ、ミヤマシキミ、ハマヒサカキ、チャノキ、コアジサイ、ヤマブキ、ガズミ、クロモジの16種類。

(14) 亜鉛が水酸化亜鉛($Zn(OH)_2$)を経て塩基性炭酸亜鉛($Zn_4CO_3 \cdot Zn(OH)_6 \cdot H_2O$)となったものが亜鉛の腐食生成物である白錆の主成分であるが、このほかに酸化亜鉛や環境によっては塩基性硫酸亜鉛や塩基性塩化亜鉛が含まれることもある。アルミニウムは乾燥気中では酸化アルミニウム(Al_2O_3)が形成され、湿った環境だとその酸化アルミニウムの上に水和酸化アルミニウム(ギブサイト、バイヤライト、ペーマイト)が生成されるがこれらの腐食生成物はいずれも白色である。(藤井哲雄『錆・腐食・防食のすべてがわかる事典』ナツメ社、2017年、pp.184、186-187)

れは虫が木に孔を掘って侵入する際に排出されるフラスと推測される（カラー図29）。上記の小さい脱出孔はナガシクイムシ科あるいはシバンムシ科の甲虫によるもので⁽¹⁵⁾、より大きい孔をあけた虫はテポウムシ、つまりカミキリムシの幼虫によるものと推測される。これらの虫害は1978年の展示写真では確認できないが、展示時にはすでに木材パーツの中に虫の卵が産みつけられていて、展示後に脱出孔があけられたか、あるいは1978年から2021年までの間に被害にあった可能性が考えられる。

樹皮はその下に虫による食害を受けている箇所が多く、そのため木部との固着が弱い。表面を軽くたたいて固着状態を確認すると、樹皮の下がほぼ空洞になっているような箇所もあった。

木材パーツ表面にはノコギリなどで削ったような跡が多くみられ、さらに部分的に茶色のパテのような充填剤が塗布されている箇所も散見される（カラー図30）。この充填剤は固化後の表面の状態より粘性が高い状態で塗布されたことがわかる。

また、木材パーツには割れも確認できる。割れは芯から放射状に伸びるように生じている（カラー図31）。割れの深さや長さ、割れの開きの大きさは様々であるが、中には深さ25mm、長さ154mm、開き4mmに及ぶものがある（カラー図32）。

5. 過去の修復処置

木材パーツ表面に見える、削ったような跡は、1978年の展示以後に生じたもので、茶色のパテによる充填も同様である。作家によれば、木材パーツは過去に自ら補強したということだった。実際「予備」とされている木材パーツにはボンドで接着した跡がある（カラー図33）。その補強時に樹皮と木部との間が虫損により荒れてしまった部分を削り、損傷の度合いが大きい部分には充填も行われたと推察できる。尚、充填剤にも虫の脱出孔が確認できる箇所があるため、充填剤を塗布した際にはすでに木材パーツに虫の脱出孔はあったが、充填剤塗布後も木材パーツ内には虫がいたか、あるいは充填剤塗布後に木材パーツに卵が産みつけられ、それらの虫が成虫となって脱出孔が充填剤もろとも穿たれたと考えられる（カラー図34）。

6. 保存修復処置提案

以下に述べる保存修復処置を提案するにあたっては、まず作品の組み立ての確認と作品の実見をした際に⁽¹⁶⁾、作家に保存修復の方針と、処置を行った際に生ずるであろう変化とを説明し、意見を聞いた。この時説明した方針は、事前に作品画像から得ていた情報と作品を実見した際に得られた情報とを合わせて検討されたものであった。作家の意見を受けてその方針を再検討し、新たな方針をたてた。具体的には、燻蒸の後、脆弱化した（と思われる）木材パーツは補強し、銅管には防錆処置を施すというものであった。その方針は館内の分科会で了承を得たものだが、用いる材料や混合物の比率、溶液の濃度、具体的な処置方法等は詳細な調査を経て執筆者の判断で決定した。

(15) ナガシクイムシ科のヒラタキクイムシ亜科であるヒラタキクイムシの虫孔は直径およそ1~2mm、シバンムシ科のケバカシバンムシによる虫孔の大きさは約3mmである。虫孔の大きさからいえばヒラタキクイムシ亜科の虫に食害された可能性が高い。（杉山真紀子『博物館の害虫防除ハンドブック』雄山閣出版、2001年、pp.25-28、岡島秀治「昆虫学講座（後編）コウチュウ目」『文化財の虫菌害』No.72 2016年12月号、pp.30-33）

(16) 注(1) 参照

(17) 当館の立体作品の収蔵庫内で同様の被害を受ける可能性のある作品は木彫に限らず、木材を素材に用いている立体作品、絵画作品の額縁や木枠などを含めると多数に及ぶ。

6. 1. 燻蒸処理（作品受け入れの前提として）

程度の違いはあれ、全ての木材パーツに虫の脱出孔が確認できる以上、内部に虫が存在することを否定はできない。もし木材パーツ内に虫が潜っていた場合、

そしてそれを収蔵庫に入れ、木材パーツから飛び立った虫が収蔵庫内の木製棚、あるいは床、最悪のケースでは他の木彫作品⁽¹⁷⁾に卵を産み付けた場合、それらが木材パーツ同様の食害を受ける。また、鋼管の内部にも埃の堆積が見られ、それが元になり、カビが生えていた場合、虫の温床になっている可能性がある。ただし、鋼管内部には腐食が見られるため、殺菌を意図しての消毒用エタノールを用いた拭き上げは、水分による更なる腐食の原因となる可能性がある。以上より作品を館内に持ち込む前に燻蒸を行い、作品内に生息する可能性がある虫を駆除する必要があった。

燻蒸処理で使用された薬剤は、酸化エチレンを主成分とするエキヒュームSという薬剤で、文化財への薬害が比較的少なく、殺虫・殺菌力があるものであった⁽¹⁸⁾(図2、3)。この効果は公益財団法人文化財虫菌害研究所による効果判定書によっても確認された。この燻蒸処理の後に作品は館内に搬入された。

6.2. 鋼管への保存修復処置

鋼管の内部に堆積する埃やごみは除去する必要がある。堆積した埃は湿気をよび、錆の進行を促進し、カビの原因、さらにはカビを餌とする虫の温床となりうるため除去すべきである。具体的な方法としては、柄が伸縮するダスターを用い、内部の埃や付着物を除去する。錆の進行を考慮し、乾式洗浄にとどめる。

また、鋼管内部の木材パーツ差込箇所⁽¹⁹⁾の錆に関しては、木材と鋼管の腐食部分が展示中に接触し続けることになるため、鋼管内部の錆の付着による木材パーツの汚損と劣化⁽²⁰⁾による木材パーツの変色が懸念される。鋼管内部の腐食の進行を遅らせ、また鋼管内部との接触による木材の変色を防ぐために、鋼管内部に合成樹脂溶液を塗布しコーティングする。コーティングの層により、鋼管内部は酸素と水分から遮断され、鋼管内に挿入された木材パーツも直接鋼管に接触することはない。尚、鋼管内部に合成樹脂溶液を塗布する際、木材との接触部分だけでなく、鋼管内部全体に塗布すべきと考える。なぜなら錆は全体に広がっている恐れがあり、また作品は床に設置されるため、温湿度管理された展示室内とはいえ湿気が鋼管内部にたまり、展示中に腐食が進行する可能性があるからである。合成樹脂溶液を塗布することで内部表面に光沢が生じるが、鋼管内部は展示の際にはほぼ見えず、また作品としても内部を見せることを意図していないため、光沢の有無は特に問題はないと思われる。腐食の進行を防止したり抑制したりすることを防食と呼び、その方法には様々な方法がある⁽²¹⁾。今回の合成樹脂によるコーティングはその中では被覆防食に当たる。この合成樹脂コーティングによる防食方法は、文化財の分野でも用いられる方法で、埋蔵文化財の出土鉄製品の保存処置や、民俗資料の保存処置に一般に用いられる方法である⁽²²⁾。

用いる合成樹脂は、脚注17で紹介した例の中でも用いられており、文化財分野で使用実績のあるパラロイドB72を用いる。パラロイドB72はメタクリル酸エチルを主成分とするアクリル共重合体で、通常の条件下であれば安定しており劣化が少ない、すなわち酸化はゆっくりと進むが、経年後も溶解性を保ち、黄変も少ないため文化財の保存修復処置に多く用いられてきた⁽²³⁾。

合成樹脂を溶解する溶媒は揮発の早い酢酸エチルを用いることとする。揮発の遅い溶剤を用いた場合、曲面に塗布した際に溶液が塗膜を形成する前に流れてしまい、塗膜の厚さに偏りがでる可能性があるためである。濃度としては、絵画作品のキャンバスタックの錆のコーティングと同樹脂溶液10%を塗布した際に防錆効果を確認しているため、同じく10%の合成樹脂溶液を塗布する。



図2 作品を処理施設に搬入



図3 効果判定のためのサンプル

(18) 白井英男「文化財に使用する防虫剤等の特徴と注意点について」『文化財の虫菌害』No.67、2014年6月号、p.5

また、燻蒸処理は株式会社明治クリックス伊丹営業所内で文化財虫菌害防除作業主任者や特定化学物質等作業主任者の資格を持つ明治クリックスの作業員によって行われた。

(19) 鉄錆の粉が木材に付着することで単に汚損が発生するだけでなく、分解が促進される。鉄の腐食は鉄イオンの溶出→水酸化第一鉄の生成→水酸化第二鉄の生成→オキシ水酸化鉄の生成と進んでいくが、鉄錆と木材が接している場合、水酸化第一鉄は溶液の状態でセルロースに吸収され、酸化により水酸化第二鉄になる。このとき鉄の触媒作用によりセルロースは酸素を付与され、もろいオキシセルロースとなる。(今村浩人、木口実、大黒昭夫「木造家屋の外壁における釘の劣化からみた木材の劣化環境」『林業試験場研究報告』第345号、1987年、pp.106-107)

(20) 鉄汚染とは、鉄と木材の接触により、木材が灰黒色ないし黒紫色に変色する現象で、鉄イオンと木材中のタンニンが反応し、錯体化合物を形成することにより生ずる。鉄汚染発生にかかわる因子としては、鉄イオンの溶出とその量と濃度、木材中のタンニンの量、pH、木材の含水量が挙げられる。(武南勝美「木材の化学汚染について」『材料』第16巻第169号、1967年10月、pp.28-29、金澤馨「IV 近現代彫刻作品の保存修復—阿部誠「バスの中で」を対象として—」『平成29年度東北芸術工科大学文化財保存修復センター紀要』2018年、p.35)

(21) 藤井哲雄 前掲書 p.88 防食の方法には被覆防食、環境制御、電気防食、耐食材料の使用の4つの方法がある。

(22) それぞれの例を挙げれば枚挙に暇がないが、埋蔵文化財(金属遺物)の合成樹脂コーティングについては京都造形芸術大学編 前掲書 pp.252-253、松井敏也「出土鉄製品の保存と対応」同成社、2009年、pp.118、126-128、三浦麻衣子、藤澤明「アク・ベシム遺跡出土の金属製品の保存修復」『帝京大学文化財研究所研究報告』第18集、2019年、p.106に、民俗資料における例としては杉山智昭「令和2年度北海道博物館資料保存修復報告」『北海道博物館研究紀要』第6号、2021年、伊達仁美「民俗(族)文化財の保存に使用されている合成樹脂」『国立民族学博物館調査報告』36巻、2003年、p.135、雨森久晃「木村定三コレクション『鉄製交椅』保存処置報告書」愛知県美術館『木村定三コレクション研究報告書3』2011年、p.74などに詳しい。

鋼管表面の腐食に関しては、腐食部分にコーティングにより光沢が生じてしまうと作品の意味合いを変えてしまう恐れがあるため、断念する。したがって温湿度管理により腐食の進行を可能な限り抑えることとし、当面は様子を見る。尚、鋼管表面の錆についての作家の見解は、錆は自然な時間経過を示すものなので、ことさらに除去する必要はないが、現状より腐食が進行し、気になるようであれば除去してもよい、ということであった⁽²⁴⁾。とはいえ、腐食部分を除去することは、オリジナルの部分をも削り取るということになるため、当面は収蔵時の状態を維持することを目標とすべきと思われる。

6.3. 木材パーツへの保存修復処置

すべての木材パーツに見られる虫の脱出口については、内部でどれほど食害が進んでいるか不明であるが⁽²⁵⁾、特に脱出孔の数が多いものに関しては食害の程度が大きい可能性があり、その食害により内部の構造が脆弱になっている可能性がある。木材パーツは一部が鋼管に差し込まれ、箇所によっては鋼管の荷重を受けるパーツもある。荷重に耐えきれず、亀裂が生じたり、場合によっては折れたりなど、さらなる損傷を予防するために内部構造を補強する必要がある。木材パーツの内部構造を補強する効果を狙い⁽²⁶⁾、合成樹脂溶液（パラロイド B72）を虫の脱出孔内に注入することとした。合成樹脂溶液を注入するには注射器を用い、さらに木材内部での合成樹脂溶液の浸透を促すため、初めに5%と低濃度の合成樹脂溶液を注入し、続いてそれよりも高濃度（20%）の溶液を注入することとした。用いる溶媒は酢酸エチルとエタノールの混合溶液（酢酸エチル：エタノール＝4：1）とした。エタノールを混ぜるのは、酢酸エチルのみだと木材パーツ内に深く浸透する前に揮発してしまうことが懸念されたため、エタノールを添加して揮発の速度を遅らせるためである⁽²⁷⁾。合成樹脂溶液を注入した後は溶液をパーツ内に深く浸透させるため木材パーツそのものを片面がシリコン加工されたフィルムに包み込み、密封する。木材パーツ内の合成樹脂溶液が揮発するまでおよそ1週間密封状態を維持することとする。合成樹脂溶液を注射器で注入する場合、脱出孔周辺部は合成樹脂溶液の浸透により濡れ色になり、乾燥後には周辺部ならびに脱出孔内に光沢が出る可能性がある。このような変化が生ずること、そしてそもそも作品に合成樹脂を注入することに関して作家に確認をとったところ、作品を残すために行った処置で、その処置に伴って生じる変化については問題ないという見解を得た⁽²⁸⁾。

樹皮の木部への接合が弱い箇所については、再び接着することとした。樹皮について作家は、樹皮がはがれてしまいそうだからといって意図的に削ってしまうことは否定しているが、自然にはがれてしまうことに関しては許容していた。しかしながら、美術館に収蔵された当初の状態を維持するためには樹皮は接着する必要があった。「4. 損傷・保存状態」でも述べたように、樹皮の下は虫による食害を受けており、そのため木部と樹皮との間には空隙が多く、面ではなくほぼ点でのみ接していると思われる。したがってその空隙を埋めるほどのヴォリュームを持った接着剤が必要で、さらに樹皮の下に塗布するため、注射器で注入できるものが適すると思われる。そのため、上記の虫の脱出孔に注入するものと同じパラロイド B72 を40%の高濃度で用いる。この作業の際には前述した虫の脱出孔への処置と同様に、高濃度合成樹脂溶液の浸透を助けるため、まず5%程の低濃度の合成樹脂溶液を注入する。

木材パーツには割れも見られるが、割れた箇所は構造的に脆弱な箇所であり、

(23) C.V.Horie, *Materials for Conservation*, Butterworth-Heinemann, 1987, pp.106-109、拓殖新、園田直子「新旧“パラロイド Paraloid B-72”の比較分析」『国立民族学博物館調査報告』36巻、2003年、p.183、早川典子「文化財修理に使用された合成樹脂とその再処置について」『月刊文化財』715号、4/2023年、p.16

(24) 注(1) 参照

(25) 虫損を受けた文化財の内部の非破壊調査の例としてX線CTスキャナを用いたものがある（木川りか、鳥越俊行、今津節生、本田光子、原田正彦、小峰幸夫、川野邊歩「X線CTスキャナによる虫損部材の調査」『保存科学』No.48、2008年、pp.223-231、Ebba Krieger, “Die Überprüfung des Eindringverhaltens ausgewählter Kunstharze bei insektengeschädigtem Holz mit Hilfe der Computertomografie,” *Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung*, 2003/2, pp.265-275）。前者は部材内部に潜む虫の有無について、後者は虫損部に合成樹脂溶液を注入し、その程度・効果を確認する目的で調査が行われた。

(26) 木材への合成樹脂溶液の注入に関しては Hermann Kühn, *Erhaltung und Pflege von Kunstwerken*, Klinkhardt & Biermann, 2001, pp.444-450、Renate Kühnen 他 前掲書 pp.122-124、Achim Unger, *Holzkonservierung*, Callwey, 1988, pp.71-134、板絵と彩色木彫に関する同処置に関しては Ingo Sandner, *Konservierung von Gemälden und Holzskulpturen*, Callwey, 1989, pp.297-307、仏像への処置例は山崎隆之「木彫仏像の損傷と修理」『保存科学』No.24、1985年、pp.55-64、牧野隆夫「向居お業師さまの修理記録」東北古典彫刻修復研究所、2001年、東大寺監修、東大寺南大門仁尊像保存修理委員会編『仁王像大修理』朝日新聞社、1997年、民俗資料への構造強化を目的とした合成樹脂含浸の例については、日高真吾「樹脂含浸による民俗資料の保存処理方法の可能性」『民具研究』124巻、2001年、pp.35-42にそれぞれ詳しい。

(27) 酢酸エチルの蒸発速度525であるのに対し、エタノールのそれは203となっており、酢酸エチル単体よりも酢酸エチルとエタノールの混合物の方が、蒸発が遅くなるのが期待される。蒸発速度は酢酸n-ブチルの重量基準での蒸発速度を100として相対的に表したもので、数値が大きくなるほど蒸発は早くなる。（小林利勝『塗料大全』日刊工業新聞社、2021年、pp.142-143 また、蒸発速度の値は文献によりやや異なっている。例えば、長谷川謙三「早わかり塗料と塗装技術」日本理興出版会、2001年、pp.51-52では酢酸エチルとエタノールの蒸発速度はそれぞれ615、230となっている。

(28) 注(1) 参照

鋼管の荷重がかかることでさらに割れる可能性がある。したがって割れは接着する必要はあるが、割れを閉じることは不可能である。それゆえ別の部材で割れを補填し、接着のためのいわばブリッジとした。補填する部材は硬すぎれば、周辺のオリジナルの部材の温湿度に対する動きに順応できず、新たな負荷が生じて別の個所に割れが生じる可能性がある。よって用いる部材は柔軟性があり、かつ加工しやすいバルサ材を用いることとした。バルサ材で補填する際に、割れに対して一つの部材を割れの形に加工して補填するのは困難であるためいくつかの部材を組み合わせて補填することとする。また、部材を複数にし、箇所によっては層状に接着されることにより、接着面の表面積が増え、それだけ接着力が増す。接着剤には常温で使用でき、接着力が良好で、適度な粘性があり、塗布後木部に過剰に吸収されず、毒性も低いPlextol D498を用いる。Plextol D498はメタクリル酸エステルとアクリル酸エステルの共重合体の水性分散液で、水で希釈することができる⁽²⁹⁾。

補填後はバルサ材がオリジナルに比べて色が明るいため目立ってしまい、鑑賞の妨げになる可能性がある。したがって、木材パーツがむき出しになる部分に関しては補彩を行うこととした。補彩には不透明水彩を用いる。

7. 保存修復処置

7.1. 鋼管内部のドライクリーニング

鋼管内部に堆積した埃を取り除くため、ダスターを鋼管内部に挿入し、クリーニングをした。パイプ内で数度ダスターを動かし、引き抜いたところ、内部の埃や汚れがダスターに付着した(図4-6)。続いてダスターを交換し、同様の操作を行った。鉄パイプ1本につき、二つのダスターを用いた。腐食が進んでいる鉄パイプ(E、G)に関しては、内部も腐食が進んでおり、内部表面は平滑ではないため(カラー図35)、ダスターで埃は除去できるものの繊維が引っかかってしまう箇所もあった。

内部に引っ掛かったダスターの繊維を除去するため、たわしを加工したものやブラシで繊維を極力取り除いた。

7.2. 鋼管内部および木口部分への合成樹脂溶液塗布

鋼管内部のドライクリーニング後、内部に合成樹脂溶液(パラロイド B72 を酢酸エチルに溶解させた 10% 溶液)を塗布するため、まず塗布方法を検討した。鋼管の長さは長いもので 1800mm あり、その内部表面に過不足なく合成樹脂溶液を塗布できる道具は市販されていないため、自作しなければならなかった。そしてその素材は有機溶剤に耐えるものでなければならなかった。まず、角材にウエスを巻き付けたものを試してみたが(カラー図 36)、ウエスを均一な厚みで巻き付けることが難しく、鋼管内部表面に接する部分が少ないためにまんべんなく溶液を塗布するためには何度も鋼管内でウエスを往復しなければならなかった。今回は揮発の早い溶剤を用いるため、素早く塗布する必要がある。したがって作業性の点からも不適であった。次に塗装用ブラシを試してみたが(カラー図 37)、繊維が柔らかすぎたためか、ブラシの毛が寝てしまい、やはり均一に塗布するのは困難で、さらにブラシの毛が内部で引っかかった。次に錆止め塗料用のブラシを試してみた。このブラシは円筒形で、耐溶剤性があるものであった。このブラシで鋼管内部に合成樹脂溶液を塗布したところ、鋼管内部におおよそ均一に塗布することができた。鋼管内部で引っかかることもなく、作業性も良好であった。よって合成



図 4-6 鋼管内部のドライクリーニング

(29) Deffner & Johann の安全データシートによる (2557100 Plextol D498)。



図7、8 鋼管内部への合成樹脂溶液の塗布の様子



図9 鋼管木口部分への合成樹脂溶液の塗布



図10 木材パーツへの合成樹脂の注入



図11 合成樹脂溶液注入後の木材パーツを片面がシリコン加工されたプラスチックフィルムで作成した袋に密閉し乾燥させる

樹脂溶液の塗布には錆止め塗料用ブラシを用いることとした。このブラシは棒状のものを差し込んで使用するものだが、市販のものは粘着カーペットクリーナー（いわゆるコロコロ）の形状をしているため、今回の処置には不適である。したがって柄を自作した。柄は、ブラシ部分を含めて最長の鋼管の半分以上届く程の長さにするため、ある程度の長さで角を落とした角材の中心に穴をあけ、ブラシの穴に入る径の金属棒を差し込み、接着した。ブラシは金属の棒に差し込むだけなので交換可能であった（カラー図38）。

合成樹脂溶液を鋼管内部に塗布するにあたり、修復室では有機溶剤の蒸気が、排気装置があるとはいえ充満する恐れがあるため、バックヤードで送風機をつけながらその作業を行った。送風機により有機溶剤の蒸気を散らし、かつ合成樹脂溶液の乾燥を早めることを意図した。まず作業性の確認のため1本の鋼管に合成樹脂溶液を塗布した。鋼管は片面シリコン加工されたフィルムで養生をした作業台の上に置いた。作業性の確認後同じく作業台の上に残りの7本の鋼管を並べた。作業中に転がらないように鋼管の左右に小さく切ったゴムマットを挟み込んだ。合成樹脂溶液の塗布は鋼管のおよそ半分の長さまで行った（図7、8）。鋼管内部の塗布後、木口部分に同溶液を小筆で塗布し（図9）。上記の作業を7本分行った後に鋼管の向きを逆にして残りの部分に溶液を同様に塗布した。作業中には有機溶剤による中毒を防ぐため、ゴーグルと有機溶剤のフィルター付きの防毒マスク、ニトリル手袋を着用した。

7.3. 合成樹脂溶液による木材パーツ内部構造補強

まず濃度の高い合成樹脂溶液（パラロイドB72）を虫の脱出孔に注入する前に、浸透を助けるために低濃度の同溶液（5%）を注射器にて注入した（図10）。5%の溶液注入に続いて20%溶液を注入した。5%ならびに20%溶液を注入後、脱出孔周辺部表面に広がった溶液を、乾燥後に光沢が残らないようにエタノールをしみこませた綿棒で極力ふき取るようにした。20%溶液は数度に分けて注入された。合成樹脂溶液を脱出孔に注入し、脱出孔からすぐに溶液があふれることをもって十分含浸させたものとし、注入を終えた。すべての脱出孔に合成樹脂溶液を注入後、木材パーツを片面がシリコン加工されたフィルムで作成された袋に密封した（図11）。続いて別の木材パーツに対し上記の作業を行った。この操作はすべての木材パーツに関し3回繰り返した。

7.4. 樹皮の接着

樹皮と木部の結合をより強固にするため、樹皮が木部より浮き上がっている箇所や、樹皮と木部との間に隙間が出ている箇所に合成樹脂溶液を注射器にて注入した。

合成樹脂溶液の注入の仕方は内部構造補強と同様初めに低濃度の溶液（5%）を、次に高濃度の溶液（40%）を注入した。溶液を注入した箇所の周辺部など接着箇所以外の場所に付着した合成樹脂溶液はエタノールをしみこませた綿棒で除去した。合成樹脂溶液を注入後に樹皮と木部を圧着するために指で押さえたり、箇所によってはひもで結んだり、またはクランプを用いた。圧着の際には圧迫されることにより滲出した合成樹脂溶液が指、ひもないしクランプに樹皮に付着し、それらと樹皮が接着されないようにシリコンシート越しに圧着するようにした（図12-15）。

木材パーツ③の樹皮が浮き上がってしまった箇所は木部との隙間が大きく、圧

着が困難であり、また、合成樹脂で埋めるにはあまりにも容積が大きいので、適した形に加工したバルサ材で隙間を充填した(図16-18)。バルサ材を充填することにより樹皮と木部を架橋し、樹皮と木部との接着を補強することになり、また、空隙にバルサ材が充填されることで物理的な負荷にある程度耐えうると考えた。合成樹脂溶液を注射器で注入した後に空隙の形に合わせて加工したバルサ材を挿入した。

7.5. 割れの補填、補彩

木材パーツの割れの形に合わせてバルサ材をメス、紙やすりを用いて加工した。一つの部材で割れの形に沿うように加工するのは困難であるため、複数の部材を割れに差し込み、それを接着することとした。具体的には、まず初めに割れに差し込む部分のみを割れの深さや大きさに合わせて厚みや形を加工し、割れに差し込んでいった。続いて複数の部材を同じように差し込んでいき、割れを埋めた。この時はまだ接着剤を塗布せず、形が合うかどうかを確認するにとどめた。その確認後差し込んだ部材をいったん取り出し、割れ部分に接着剤を塗布した。接着剤にはPlextol D498を用いた。接着剤の塗布には筆やペインティングナイフ、ゾンデを用いた。割れ周辺部に付着した余剰分の接着剤は、乾燥後に無用な光沢が生じるのを防ぐため、精製水を含ませた綿棒で除去した。続いて加工した部材に接着剤を塗布し、割れに差し込んでいった。接着剤乾燥後に余分な部材をメスで切り取り、表面を紙やすりと棒やすりで整えた(カラー図39、40)。その後8%パラロイドB72溶液(キシレンに溶解)を絶縁層として補填した部分にのみ塗布し、絶縁層乾燥後に不透明水彩ならびに水彩絵具で補彩した(カラー図41、42)。

8. 展示の際の注意点

最後に《中律一連界体》を展示するにあたっての注意点を述べてこの報告の結びとする。鋼管と木材パーツは、作家のアトリエで作家と実際に作品を組み立てて確認した際に便宜的に番号を振り分けた。それによりそれぞれの部品の順序もまた決められた。壁に立てかけられる鋼管をAとし、それに差し込まれる木材パーツを①としている。その木材パーツの鋼管Aに差し込まれているのは反対側の端が次の鋼管Bに差し込まれる。その鋼管Bの木材パーツ①が差し込まれたのと反対側に木材パーツ②が差し込まれる。つまり、鋼管A+木材パーツ①+鋼管B+木材パーツ②+鋼管C+木材パーツ③…+鋼管H+木材パーツ⑧というように接続される。この時作家とともに組み立て確認をしたのと同じ順序を再現する場合、注意しなければならないのは鋼管と木材パーツの向きである。すなわち鋼管Aの場合、壁に立てかけられる側をA1、木材パーツ①が差し込まれる側をA2としている。木材パーツに関してはAに差し込む側を(①の)A、鋼管Bに差し込む側を(①の)Bとしている。木材パーツはその形からある程度どの鋼管に差し込まれるかが判別できるが、鋼管は形の特徴が乏しいため、いったん向きがわからなくなると過去の写真を見ても判別できない可能性の方が高い。したがって、それぞれの部品には、たとえば番号などを、ひも状にした薄葉紙に鉛筆で書いた印をつけて結んでおくのがよいと思われる。《中律一連界体》を展示するにあたって、作家であればその配置や向きを任意に決定することができるであろうが、作家ではない人間がそれをする場合、展示された作品は果たして菅木志雄の作品と言えるのだろうか。菅の思考を理解することはできても、菅と同じ思考をすること



図12-15 樹皮の木部への接着と3種類の圧着方法



図16-18 樹皮の木部の空隙への充填

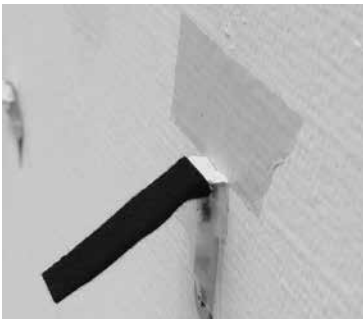


図19 鋼管の位置の仮決め後、鋼管をいったん外し、金具をネジ止め



図20 鋼管の位置を最終決定したらマスキングテープを外し、金具と壁の固定部分をカバーアップ



図21 金具と鋼管との間にゴムマットを敷き、鋼管が横方向にずれることを抑制する

は他人には不可能である。しかし、作家立会いのもと、作品を組み立て、出来上がった形に対して了承を得たものについてなら再現は可能であると思われる。むしろ、美術館で展示していくにあたり、それ以外の形でこの作品を展示することは、作品をあまりにも恣意的に扱うことになり、作品のオーセンティシティを損なうことにつながる可能性がある。

さて、実際の展示の際にはまず鋼管 A の位置（壁に立てかける角度、高さを木材パーツ①を挿入したうえで考える）を仮決定し、それに合わせて部材を順に配置していく。この時鋼管 A の壁に接する部分にマスキングテープなどで印をつける。

続いてそれぞれのパーツに結ばれた薄葉紙の印を外しながら各パーツを接合していく。鋼管 A を壁から外し、鋼管 A が左右に倒れないようにするための金具を、壁にマスキングテープで印をつけた箇所にネジ止めする。この金具は I 字金具を折り曲げたもので、鋼管の内側に面する部分にはフェルトを貼った。この折り曲げた部分が鋼管 A 内部に差し込まれることで鋼管が左右に倒れるのを防ぐ役割を持つ（図 19、20）。また、この金具と鋼管との間にゴムマットを挟み込むことで鋼管の動きをさらに抑制させることができる（図 21）。

この他の方法として、鋼管に穴が開けられた壁に固定した L 字型のフックをひっかけるようにする、あるいは針金を穴に通し、壁と針金を固定する、などの方法が検討されたが、いずれも鑑賞の際に見えてしまう。それはすなわち鋼管と壁が固定されていることが見えてしまうことになる。しかし、《中律一連界体》では「鋼管と壁とが不安定な状態で支えあっている」ように見せる必要がある。そういった状況を作り出すことは、菅が当時の作品で、不安定な状況下でものもの、ものと状況が支えあう「依存関係」を示す手段でもあった⁽³⁰⁾。したがって、作家の意図を損なわず、かつ来館者と作品の安全を考慮して展示するにあたり、鋼管の倒れ止めとしての金具は不可欠であり、かつその金具は可能な限り見えない状態であるべきで、あたかも鋼管が壁によりかかっているだけ、のように展示する必要があるだろう。

この金具に鋼管 A を差し込み、順に部材を接合していくわけだが、この時部材の位置の調整などを行う。木材パーツの中には鋼管の径よりもかなり小さいものもあり、木材パーツと鋼管との間にあそびが生ずる箇所がある。その部分に関しては角度や差し込み幅にヴァリエーションが生まれるが、それは展示担当者の判断に任せられる⁽³¹⁾。

撤収の際には、木材パーツ⑧から順に外していくが、外したらすぐに梱包するのではなく、いったんその場所に置き、展示の際に外した印を再び取り付けていく。これにより部材の向きや順序を次回の展示の際に判別できるようにしておく。

(30) 出原均「時の相のもとでの連関」『菅木志雄』展覧会図録、読売新聞社、美術館連絡協議会、1997年、p.17

(31) 作品の組み立て実検の際、作家との話し合いの中で確認。注(1)参照

9. 使用材料・道具

処置	使用した材料		使用した道具
	材料	メーカー	
鋼管内部のドライクリーニング	-	-	ダスター、たわし、ブラシ
鋼管内部および木口部分への合成樹脂溶液塗布	バラロイド B72	ローム・アンド・ハース電子材料株式会社 ダウ・ケミカルグループ	錆止め塗料用ブラシ、手製の柄、小筆、ガラス瓶、容器、防毒マスク、作業用ゴーグル、ニトリル手袋、キッチンタオル、シリコン加工されたフィルム、養生テープ、作業台、ゴムマット、はさみ
	酢酸エチル	富士フィルム 和光純薬株式会社	
合成樹脂溶液による木材パーツ内部構造補強	バラロイド B72	同上	注射器、綿棒、容器、防毒マスク、作業用ゴーグル、ニトリル手袋、キッチンタオル、シリコン加工されたフィルム、養生テープ、はさみ
	酢酸エチル	同上	
	エタノール	富士フィルム 和光純薬株式会社	
樹皮の接着	バラロイド B72	同上	注射器、綿棒、メス、ゾンデ、カッターマット、容器、防毒マスク、作業用ゴーグル、ニトリル手袋、キッチンタオル、シリコンシート、クランプ、はさみ、薄葉紙
	酢酸エチル	同上	
	エタノール	同上	
	バルサ材	-	
割れの補填、補彩	Plextol D498	Lascaux	綿棒、メス、ゾンデ、ペインティングナイフ、紙やすり、棒やすり、小筆
	バルサ材	-	
	バラロイド B72	同上	
	キシレン	富士フィルム 和光純薬株式会社	
	不透明水彩絵具	ホルベイン工業株式会社	
	透明水彩絵具	Schmincke	



カラー図1 菅木志雄《中律-連界体》の展示風景



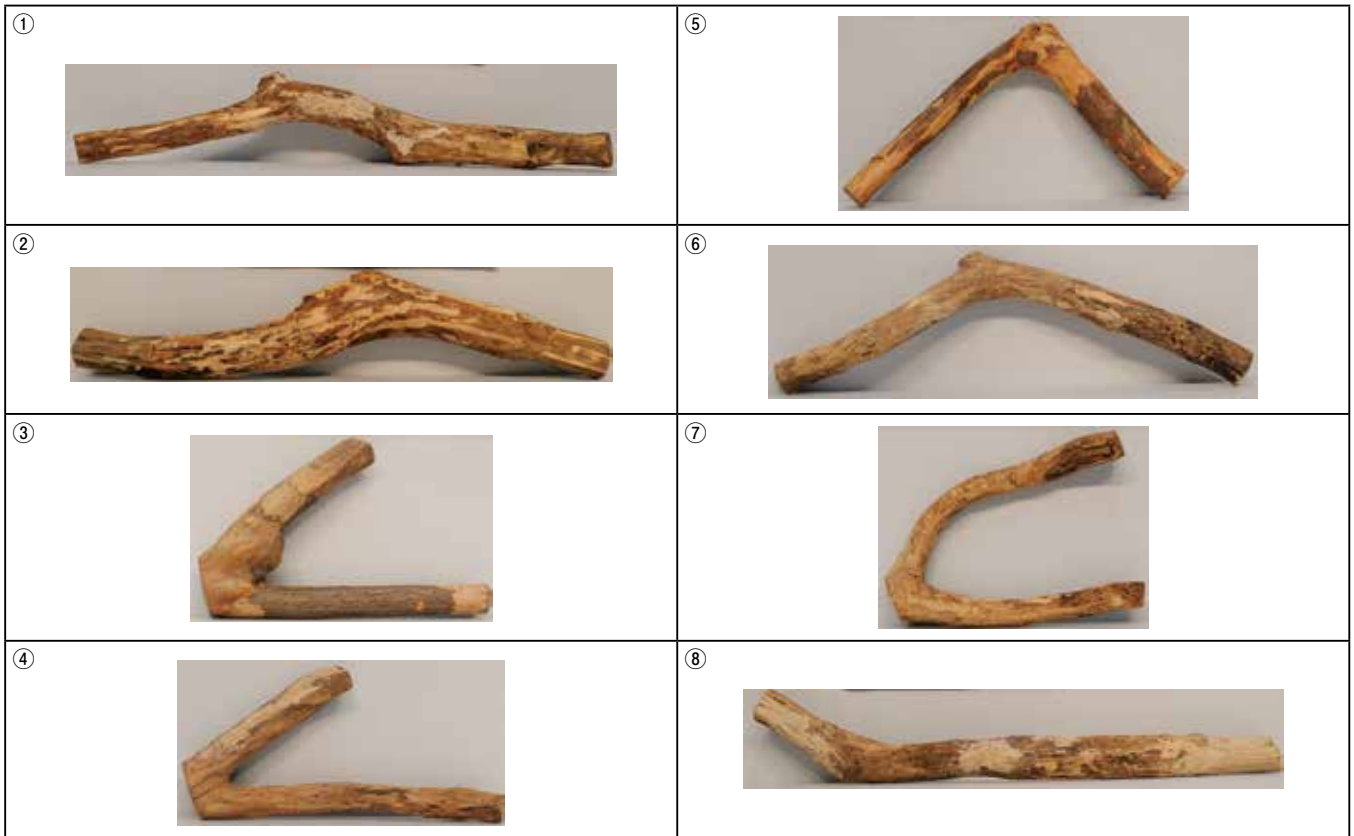
カラー図2 鋼管の継目の例（鋼管C）



カラー図3 鋼管の継目の例（鋼管D）



カラー図4 鋼管の端にあけられた穴の例（鋼管A）



カラー図 5-12 木材パーツの形 (数字は木材パーツの番号に対応)



カラー図 13 木材パーツの枝をカットした部分に見える道具跡の例 (木材パーツ①)



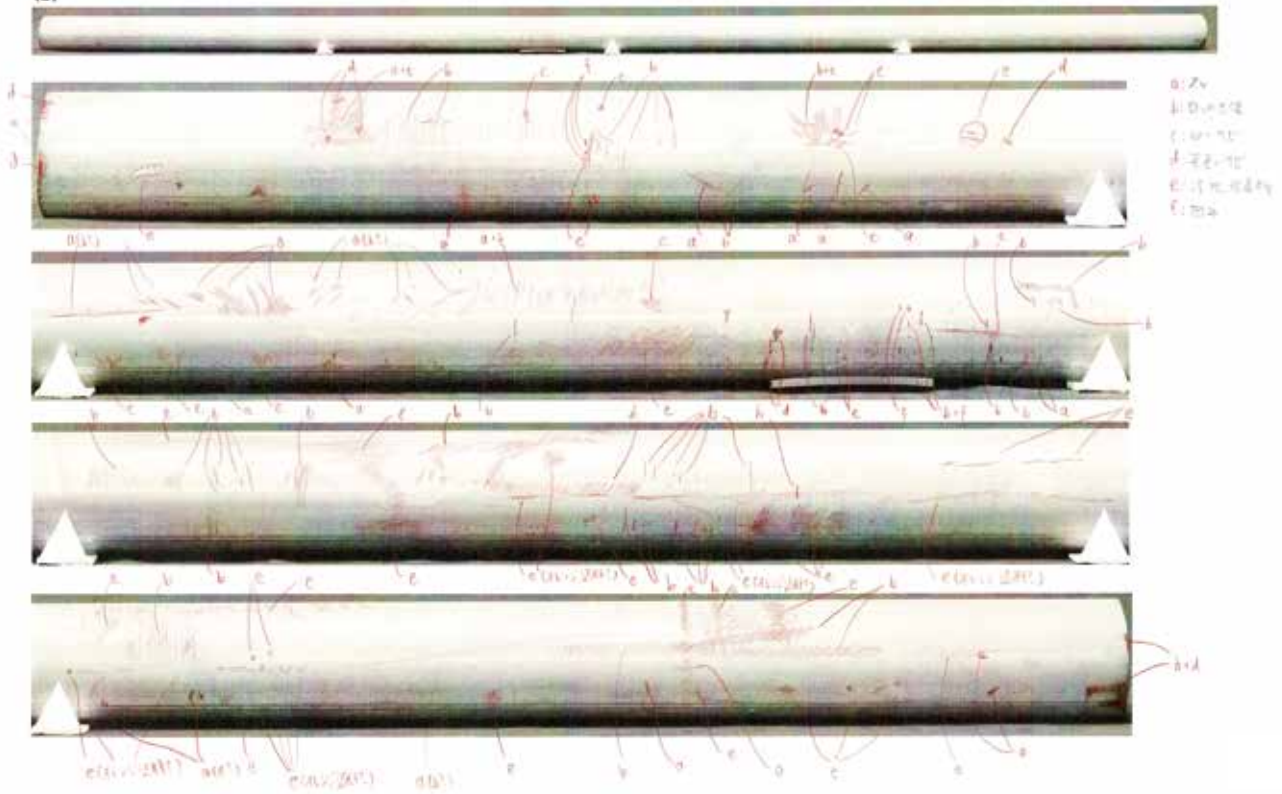
カラー図 14 樹皮を削り落としたような道具跡の例 (木材パーツ②)



カラー図 15 樹皮の特徴から異なる樹種であることが分かる (上: 木材パーツ⑤、下: 木材パーツ③)

作家	菅 本志雄	目録番号	SJ-R03-4	寸法(Max)	161.5 × 4.8 cm, 厚み2.7mm
作品名	中律 - 連舟律	部材番号	鉄パイプ: A		

(b)

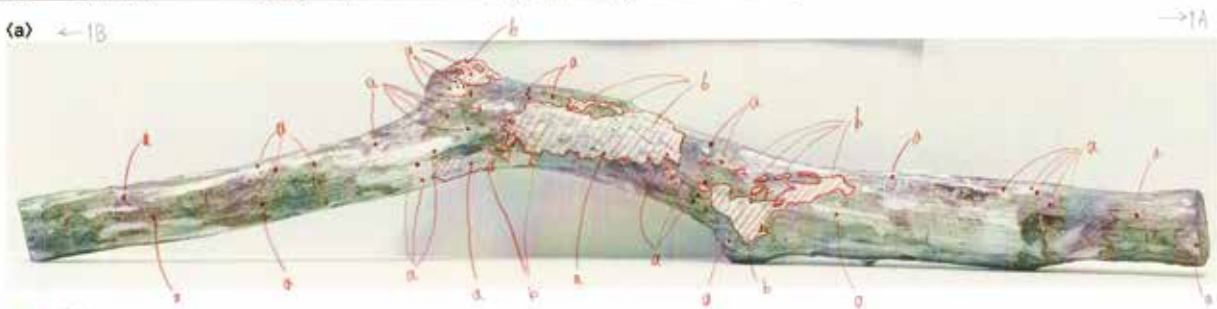


カラー図 16 保存状態調査図の例 (鋼管 A の一部)

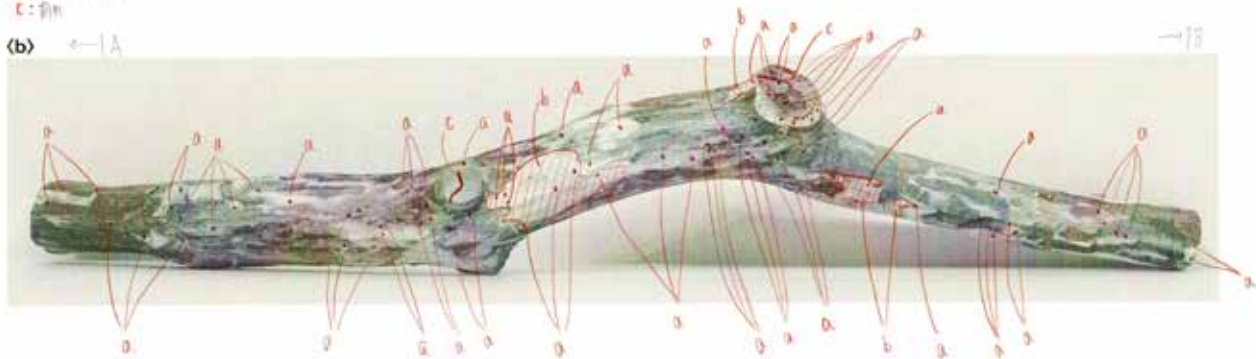
保存状態調査図

作家	菅 本志雄	目録番号	SJ-R03-4	寸法(Max)	58×13.5×8.5cm, Φ4.1cm
作品名	中律 - 連舟律	部材番号	1	重量(乾燥前)	420g

(a)



(b)



カラー図 17 保存状態調査図の例 (木材パーツ①の一部)



カラー図 18 鋼管表面の擦り傷またはひっかき傷の例（鋼管A）



カラー図 19 鋼管表面の擦り傷またはひっかき傷の例（鋼管E）



カラー図 20、21 2種類の腐食の例（左：鋼管B、右：鋼管D）



カラー図 22、23 腐食が進行し、表面の金属がうろこ状にはがれてしまった箇所（鋼管G）



カラー図 24、25 木材パーツに見える虫の脱出孔の例（左：木材パーツ①、右：木材パーツ⑧）



カラー図 26、27 樹皮と木部との間に虫の食害を受けた例（左右の写真ともに木材パーツ③）



カラー図 28 幅の広い虫の食害跡の例（木材パーツ⑤）



カラー図 29 食害跡にフラスが詰まっている箇所（木材パーツ⑤）



カラー図 30 パテのような充填剤が塗布された箇所の例（木材パーツ⑥）



カラー図 31 木材パーツの割れの例（木材パーツ③）



カラー図 32 木材パーツの比較的大きい割れの例 (木材パーツ③)



カラー図 33 予備パーツに見られるボンドによる補強例



カラー図 34 充填部分にみられる虫の脱出孔の例 (木材パーツ③)



カラー図 35 腐食により粗い表面構造となった鋼管内部の例 (鋼管G)



カラー図 36 鋼管内部に合成樹脂溶液を塗布するための手製の道具 (角材にウエスを巻き付けたもの)



カラー図 37 塗装用ブラシ



カラー図 38 手製の柄に錆止め塗料用ブラシを取り付けたもの



カラー図 39 割れのかたちに合わせて加工した部材の差し込みとかたちの確認



カラー図 40 部材接着後余分なところを切り取り、木材パーツ表面の形に合わせて整形



カラー図 41、42 補彩の例 (木材パーツ③、左：補彩前、右：補彩後)

金山らくについて（承前）

西田 桐子



図1 晩年のらくと平三（下落合の自宅前で）

(1) 1966年兵庫県に寄贈された作品130点が県立近代美術館開館の1970年に管理換となり、開館翌年に滞欧作129点、1972年に芝居絵170点が寄贈された。らくの没後、1977年に遺言にもとづき姪の三輪さき氏より35点の寄贈を受けた。

(2) 黒田チカ(1884-1968)は佐賀県生まれ。大学では化学を専攻し、卒業後も大学に残って有機化学を研究、イギリスにも留学した。帰国後は女子高等師範学校で教え理化学研究所で研究を続け、1929年、紅花の色素研究により日本で2番目の理学博士となった。戦後はお茶の水女子大学で教えた。丹下ウメ(1873-1955)は鹿児島県生まれ。大学では化学を専攻し、卒業後も大学に残って応用化学を研究、アメリカにも留学した。帰国後は日本女子大学で教え理化学研究所で研究を続け、1940年、日本で2番目の農学博士となった。

(3) 2013年、お茶の水女子大学歴史資料館では「日本初の女子大学生誕生100年 黒田チカと牧田らく」を開催した(企画:同館 志賀祐紀)。同年、東北大学史料館でも「女子学生」の誕生-100年前の挑戦-が開催された(企画:同館 永田英明)。

(4) 「東北大学女子学生入学110周年記念事業」を2023年4月から2024年3月まで実施、東北大学116周年ホームカミングデー(2024年9月30日)に記念式典を行った。東北大学史料館で記念展示「日本初の女子大生 黒田チカから一世紀のあゆみ」を開催。また、東北大学基金では「日本初女子大学生誕生110周年記念募金」を開始した。

(5) 記念事業特別ウェブサイト https://www.tohoku.ac.jp/tohokuuni_women/110th/#hcd (最終アクセス 2024年2月4日)

(6) 東北大学副学長大隅典子は、黒田、牧田より年長の丹下ウメが40歳で大学に入学したことにふれて、門戸開放の理念は「年齢のダイバーシティを生じさせていた」と書き、丹下が48歳で留学、54歳の時にジョンズ・ホプキンス大学で博士号、67歳で東京帝国大学から博士号を授与されたと続け「まさにリカレント教育のパイオニア」であると述べている(東北大学教養教育院編「東北大学教養教育院叢書『大学と教養』第6巻 転換点を生きる」pp.153-155)

(7) 「らくは大好きな数学をあきらめ、東京女子高等師範学校教授の職も辞して洋画家金山平三夫人として生きる道を選んだ」(都河明子「シリーズ 日本の女性研究者の歩み⑥ 牧田(金山)らく(数学者、1888-1977) -妻としての選択-」『文部科学教育通信』No.197、2006年6月9日、p.24)。

1

金山らく(1888-1977、図1)は、当館の重要な収蔵作家である金山平三(1883-1964)の妻であり、当館が所蔵する大半の金山作品の寄贈者だが⁽¹⁾、帝国大学に入学した初めての女性という歴史的な人物でもある。すなわち、金山らくは旧姓牧田といい、1913年、黒田チカ、丹下ウメ⁽²⁾とともに東北帝国大学を受験し入学を許され、同校で学んで学位を得たという経歴をもっている。

女性の地位向上に関する議論が高まり、ついで多様性への対応が切迫的課題となった近年、らくのこの歴史的側面が、らくに関係の深い機関等でさまざまに取り上げられている⁽³⁾。直近でいえば、女子の入学を初めて許した東北大学が、「東北大学女子大生誕生110周年」と「文系女子大生誕生100周年」とを抱き合わせて記念し、事業を展開中である⁽⁴⁾。

東北大学のさまざまな事業の中で、らくに関係して重要だと思われるのは、受け入れ主体である東北大学と学内研究者が、女子に対する門戸開放とその理念、そして3人の女子学生入学にいたる経緯を明らかにし、それを記念事業の特設ウェブサイトで公開したことである⁽⁵⁾。サイトでは3人の経歴が、黒田チカ、牧田らく(金山らく)、丹下ウメの順に、顔写真、生没年とともに、「有機化学者 女性科学者のパイオニア」「初の数学科女性理学士 孤高の洋画家・金山平三の妻」「化学者・農学者 女性科学者のパイオニア」として紹介されている。らくだけがパイオニアでなく人の妻であると紹介されているそのこと自体、また入学時の3人の年齢差など、簡潔な情報ながら、女性初とひとくりにされる3人それぞれの歴史についていろいろなことを示唆している⁽⁶⁾。

らくについていえば、卒業後も専門分野で経歴を重ねた2人に対し、「数学を捨てて家庭に入った」という見方で語られることが多かった⁽⁷⁾。妻として「孤高の画家」を支えたという表現もされ、この紋切り型には鼻白んでしまうが、この表現を逆手にとって、らくが入った(あるいはつくりあげた)家庭とはどのようなものだったのか、何をもって金山平三を孤高というのか、そして、らくが金山平三の妻だったことの意味を考えてみたい。これらの問いのベースにあるのは、むろん、らくとはどのような人物だったのかということである。このことを、兵庫県立美術館に残る金山平三関連資料およびその中のらく関連資料を主に用いながら描出することにしたい。

2

金山平三関連資料に含まれる「らく関連資料」は、次のように分類できる。

I 自筆

- (1) 日記（メモを含む）
- (2) 手帖
- (3) 「随感録」
- (4) 出納帳
- (5) 平三宛書簡
- (6) その他

II 自筆以外

- (1) 成績表・卒業証書
- (2) 記念写真など
- (3) 新聞・雑誌記事（飛松實が集めたものを含む）
- (4) 飛松實による聞き書きメモ（金山資料のうちの「金山平三に関する回想」に含まれる）
- (5) らく宛書簡（平三および平三以外からのもの）
- (6) その他

資料のほとんどは、金山平三の評伝作者、飛松實を経て当館が保管することになったものである⁽⁸⁾。当館では飛松による分類・整理を基本にして保管してきたが、資料個別の採番やデータ化などはまだ進められていない。

のちにふれることになるが、金山平三の没後（1964年7月15日）、1か月を出ない段階で「評伝」のことが持ち上がり⁽⁹⁾、遺品の整理と平行して評伝用の「資料」の選定および整理が行われたとみられる。資料には、平三自身に由来するものだけでなく、平三の動向が分かる、らくの自筆のものが多く含まれることとなったのは、平三自身は日記や記録を付けていないので、いどこに写生に行ったかなどは、平三が写生地かららくに宛てた書簡とあわせて、らく自身の「日記」やメモで確認するしかないためであろう。

平三に関するものに限らず、卒業証書や成績表といったらく自身のものが金山関連の資料に混入した経緯は判然としませんが、飛松の評伝では結婚以前のらくと結婚前後の二人の動向にかなりの頁が割かれている⁽¹⁰⁾。飛松が結婚以前のらくに筆を費やしたのは、らくの稀有な経歴に瞠目したからであり、結婚前後のことを2人の往復書簡を引用して詳細に語ったのは、飛松自身が間近に接した晩年の2人の生活ぶりの淵源を探りたかったからであろう⁽¹¹⁾。

飛松が書いていることや資料を概観し、いくつかを仔細につきあわせていくと、らくは平三に関してだけでなく自身に関するものでも、飛松には提供せずにおいた資料が確実にあったことに気付く。すべてを残すことは物理的にも難しいと思われるが、方針にもとづく取捨選択が行われたとみてよく、重要な点において、らくが言わずにおいたこと、飛松が聞こうとしなかったこと、聞かれても言わなかったことがある。例をあげるなら、飛松はらくの信仰については、受洗したのかどうか、受洗したとすればそれがいつなのかについて知ることがなかった⁽¹²⁾。また、数学や研究と家庭との関係、職業についての考えについても、らく自身に真っ向から問えなかったかもしれない。平三生前中の生活費その他の金銭的なことについても同様である。これらは飛松の限界ではなく、評伝にそれらが必要なのか、単に私事をあばくことに過ぎないのではないかという飛松の内省と慎みのたまものであるかもしれない。評伝執筆とそれが公けにされていた時、らくは存命であり、

(8) 1994年に兵庫県立近代美術館で開催した特別展「没後30年 金山平三展」では、これらの資料をもとに金山平三自身やらくその人に光をあてた。

(9) らくの「手帖」の1964年8月11日に「飛松様より電話 午後4時来訪 平三伝記をお書き下さる由御話し合い元町画廊佐藤彦彦、岡田両氏御紹介」とある。

(10) 飛松實『金山平三』（日動出版部、1975年）の全9章のうち第5章が「結婚」にあてられ、本文の6分の1強の頁が割かれている。

(11) 「（らくは）私信の公表をあまり喜ばない。しかし、私は強引に引用しようとする。私が百万言を費やすよりも、平三の一葉の私信が、はるかにその人を語ってくれるからである」飛松前掲書、p.170

(12) 飛松は、らくの信仰については、大学卒業後、母校の東京女子高等師範学校に戻り教鞭をとっていた頃のらくにふれたあと「この頃、すでに洗礼をうけていたようである」とだけ書いている（飛松前掲書、p.189）

らくの意向を越えた記述は難しかっただろう。もちろん本稿においてもらくの事跡を追い、その人を考えるために資料を利用することは必須だが、資料そのものがらくのコントロール下にあることを頭に置いておく必要がある。自筆の資料とその残され方は、自身の行動や考えを現前化する行為に自覚的かつ意識的ならくその人を何よりもよく物語っているの、以下にそれぞれの資料を概観しておくことにする。

I (1) (2) (3) の「日記」「手帖」「随感録」のうち、「日記」と「手帖」の名称は、飛松によるもので、当館受入時の担当者もこの名称を引き継いで整理した。一方「随感録」はらくによる命名である。

「日記」は、横罫線のノートから切りとられた紙片とメモ様の数葉から成る(図2、3)。ノート紙片には「大正12年9月」から「昭和27年9月28日」までの記載があるが、紙片の様子や書かれた文字、文体などからすると、別に記載したものから、ある時期にまとめて抜粋、要約、整理して書かれたのではないかと推察できる。書きためたメモをもとにノートに書いて整理したのではないだろうか。ただし、これらの紙片のうち何枚かは、表に戦前の日付があり、裏に戦後の日付があるなどして表裏が連続しない。書かれた日付を戦前のものだけひろうと「大正12年9月」から「昭和16年8月」までとなり、戦後では「昭和23年2月」から「昭和27年9月28日」までとなる。インクの様子や筆跡から、大きく戦前と戦後に整理して記載する作業が行われたことがわかるが、戦後になって、戦前に書いたものの裏に書いているのが何故かはよくわからない(紙片の節約だろうか)。

「手帖」は22冊とメモ帖1冊の全23冊が残されている。1頁に1週間分の日付が入った小型のものを利用している。保険会社で配られたものや市販のものがあるが、大半は「聖公会手帖」である。1951年から1965年までのものが21冊、あと1冊は「旅行用」(図4)で「昭和三年三月」から「昭和二十年十二月」まで、下落合の自宅を離れて旅行した時のことが書かれている。「旅行用」以外は、手帖設定の年と記載年は一致しているが、1958年の事柄は、「昭和19年 紀元2604年」設定の当時の手帖に書かれている。未使用だった以前の手帖を使いまわして記しているわけである。1960年、1961年、1964年、1965年の手帳が2冊ずつ、1963年のものが3冊ある。どうやら、らくは、複数の手帖を用意し(あるいは、1年に複数の手帖が手に入った場合は)、1冊は下書き用として使い、別の1冊を清書用に使っていたようである。「日記」と同様、忘備的な下書きをもとに、何日かあるいは数か月の単位でふりかえりつつ、まとめて一度に記載する習慣があったものと思われる。メモ帖1冊に書かれているのは、1964年の平三入院時の記録である。

「日記」と「手帖」は、らく以外の別の人物によってそう分類されてはいるも



図2 「日記」の紙片(左)とメモ

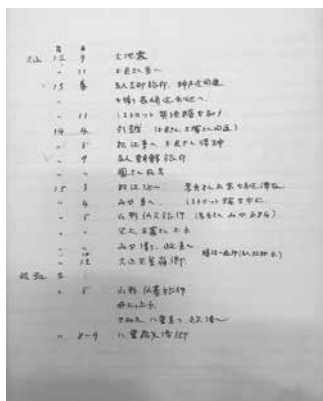


図3 「日記」のうち紙片の1枚目



図4 旅行用手帖。左は函。らくの手書きで「旅行用」とある

の、両者とも日録的なものであり、内容の機軸は基本的には同じである。何を
したか誰が来たかといった日々の細々した事象を書きため清書することによって、
それらで埋められていく日々をふりかえる時間を持つようとしていたように思える。
自身の体調についての記載も多いので、体調管理という面もあったかもしれない。

日録と平行して、しかし対比的に書かれているのが「随感録」である。横書き
便箋の表紙にらく自身の手で「随感録」と書かれており33葉残されている。1葉
ずつにらく自身が(1)から(33)までの番号を書いている。「日記」によると、「随
感録」は1933(昭和8)年8月に書きはじめられた。書いた日が末尾に記されており、
最初が「昭和八年八月四日朝」で、最後が「昭和十六年九月十日」となっている。
33葉とは異なる便箋に書いた2葉も残されている。文章には「昭和23年10月1日」
「昭和23年10月30日31日」「昭和26年4月16日」の日付がある。

「日記」や「手帖」の日録的な内容とは異なり、「随感録」はその名のとおり、思っ
たことや考えたことが書かれている⁽¹³⁾(図5、6)。テーマは限られており、この頃
から習い始めたダンスと三味線についてや、クリスチャンとしての信仰や神につ
いてである。ダンスや三味線を通じて深めた身体と精神についての思索を記した
もの、生活する上での理想的な態度の探求の様子を記したものと読める。ただし、
圧倒的に三味線に関することが多い。「日記」と「手帖」には平三の動向が記され
ているが、「随感録」に平三は登場しない。「随感録」で印象的なのは、三味線の
師匠である富崎春昇(1880-1958)で、詳しいことは後述するとして、らくは富崎
と富崎による三味線の稽古から自身の思索をも深めうる大きな影響を受けたよう
だ。

I(4)の「出納帳」は全部で3冊あり(図7、8、9)、「大正十三年」から「昭
和十六年」にかけて、作品を手渡した人の名と、作品名(作品を弁別するもので
明確な「作品名」ではないものもある)と大きさが号数で記入され、その時に夫
妻が得た金額が収入として計上されている⁽¹⁴⁾。支出の頁があるのは2冊で、平三
の旅費と「主人小遣」「台所へ」「らく小遣」の別に記入がある。「日記」「手帖」
にある夫妻の生活を支える金銭の記録であると同時に、2人の手元を離れた作品の
記録でもある。「出納帳」に記入されない1942年以降については、記帳されず別
様式で記録、保管されたようだ。ただし、3冊のうち支出の頁が別にある2冊は文
字の様子などから、「日記」と同様、領収書などをもとにまとめて一度に記入され
た可能性もある。

I(5)の平三宛書簡は、葉書が38通、封書が32通残されている。写生旅行
先の平三に宛てたものがほとんどだが、らくが京都の実家や旅行先から自宅にい



図5 便箋の表紙に「随感録」とある

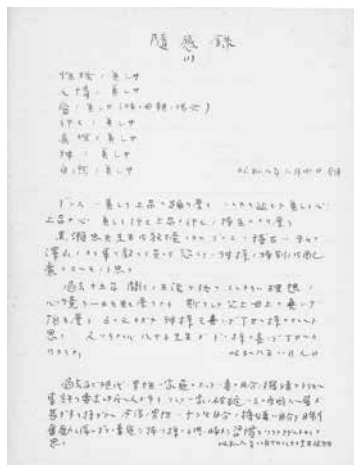


図6 「随感録(一)」

(13) 志賀祐紀「金山らくの数学に対する思い—兵庫県立美術館所蔵資料から」(『東北大学史料館紀要』第6号、2014年3月)ではじめて「随感録」が一部写真とともに紹介された。

(14) 西田桐子「100年前のリケ女 牧田らくこと金山らくをめぐる」(『ART RAMBLE』vol.57、2017年12月24日、兵庫県立美術館、p.8)で「出納帳」の一部写真とともに紹介した。ただし、名称を「家計簿」としていたが、その後、金山家の収入と支出を大きく記したものととして「出納帳」の名称を使用することにした。残されていないが、支出の細かな明細を記した家計簿様のものがあつたのかもしれないとも想像されるが、らくは平三の画業に関連するものにある程度限定して残しているのも実は定かでない。「台所」等の細かいものやことは省略し追及しないという方針を、らくがとつたということも考えられる。

る平三に宛てたものもある。平三もまたらくに劣らない記録魔の側面をもっているのので、送られた書簡は全て保管していたとしてもおかしくはないが、平三が残したものをどこまで残すかもまたらくに委ねられているので、これがらくの平三宛書簡の全てかどうかは分からない。平三のらく宛書簡同様、結婚前から直後の手紙はらくによって処分されたのではないか⁽¹⁵⁾。

「随感録」を別として、これらのらく自筆資料を読んで印象深いのは、らくが平三の制作と作品について全てを正確に把握していたように思えることである。「妻は絵のことは分からない」と語ったとされる平三だが、旅先かららくに宛てた書簡では、制作の進捗ぶりがよく書かれている。らくは、どの絵がどこでどの時期に描かれたかもしっかりと把握していたのではないか。展覧会や画壇の人事などについてもよく話していただろう。

例えば、「随感録」の1葉と解せる戦後の紙葉に次のような記述がある。「昭和23年10月30日31日 昨29日(10月23日子ノ口に至り)子ノ口より和井内に戻り今30日夕方 後ろの山へ登るに美しいこと云わん方なく此美しい大自然の中へ溶け込み度い様であった。此日主人は御倉半島へ舟出して夕方迄の絶景を写生せられた」

らくは、風景に対して平三が絵筆をとる動機や、作品の出来不出来、平三自身の自作に対する評価の如何までも理解していただろう。1956年の「金山平三画業五十年展」のための準備リスト数種が残されているが、平三の筆跡とらくの筆跡が混じっているものがある(それらはI(6)に含まれる)。これなどを見ても、平三と同程度に作品の個々の同定ができていたことがうかがえるのである。

3

らくのおいたちと結婚までについては、飛松が、らくからの聞き取りとそれらを裏付ける資料によりながら、評伝第5章に詳述している。その記述にもとづきつつ、飛松が用いたII(1)(2)(3)(4)の資料を確認しながら年譜としてまとめ、別文献を参照しつつ若干の注釈を加えておくことにする。

1888(明治21)年

10月22日、呉服の仲買商である父牧田久吉、母飛^ひさの次女として、京都市下京区新町通三条下^ひ三条町330番地で生まれる。上に兄2人姉1人、下に弟2人妹1人がいる7人きょうだい。

(15) 平三がらくに宛てた書簡は、全部ではないがコピーで残されている。それらを、筆者と相良周作で書き起こし、『兵庫県立美術館研究紀要 第10号』(兵庫県立美術館、2016年)『同 第11号』(同、2017年)『同 第12号』(同、2018年)で「金山平三の金山らく宛て書簡」として掲載した。



図7 出納帳3冊

昭和二年	品名	金額	1622.89
二月	三島市	3000.00	
三月	新石田地所(50-14号)	129.5	2129.50
三月	倉地所(物産11期)	100.	2229.50
三月	東横町2丁目銀行貯金	148.78	2378.28
三月	東横町2丁目銀行貯金	108.98	2487.26
三月	三島銀行貯金	16.90	2504.16
三月	小笠原貯金	169.	
三月	同	15.12	
三月	東横町銀行貯金	2.58	2511.74
三月	大塚町田舎二区	109.50	2621.24
三月	宝塚町(2丁目)貯金	500.	3121.24
三月	宝塚町(2丁目)貯金	500.	3621.24
三月	宝塚町(2丁目)貯金	500.	4121.24
三月	宝塚町(2丁目)貯金	454.67	4575.91

図8 3冊のうち縦長で最も古い記載のある出納帳の「昭和二年」の頁

昭和十三年				
月日	摘要	取入	支出	残高
5/1	起行 海			2378.65
5/4	主人父名義(田舎)貯金	150.		
5/31	三島市中貯蓄		150.	
5/31	子小遣		40.	
5/31	宝塚町(2丁目)貯金		140.	2378.65
6/30	三島市中貯蓄		200.	
6/30	主人小遣(10月分)		75.	
6/30	子小遣		40.	
6/30	宝塚町(2丁目)貯金		205.	2378.65

図9 2冊目の出納帳の支出の頁

※父は三代目。初代与吉は近江国長浜の出身で、次兄の長浜屋源右衛門と京都に出てそれぞれ一家を創設したという。長浜屋源右衛門は江戸時代には薬種問屋を営み、明治初年には富小路下ルに所在する出店（売薬業）長浜屋与吉があった⁽¹⁶⁾。また、らくは父親のことを、仏教学者で東京帝国大学教授、文化勲章も受賞した「高楠順次郎（1866-1945）の仲人をつとめるほどの人だった」と飛松に語っている。

数え年で8歳の頃、母を亡くす。父は翌年後妻を迎えたもよう⁽¹⁷⁾。

1899（明治32）年 11歳

3月、京都市立明倫尋常小学校卒業。4月、京都市第二高等小学校入学。

※葉書で郵送された成績表が残っている。

1901（明治34）年 13歳

3月、京都市第二高等小学校卒業。4月、京都府高等女学校入学（1904年に京都府立第一高等女学校と改称）。数学教師、野々村八十子に会い、こどもの頃から好きだった数学がいつそう好きになる。

※野々村（旧姓土肥）は女子高等師範学校の卒業生で（1897年）⁽¹⁸⁾、生涯の師弟関係となり、らくの結婚後も交流が続いた。

1904（明治37）年 16歳

愛国婦人会の通常会員になる。

※3月11日付の入会証が残されている。

1906（明治39）年 18歳

3月、京都府立第一高等女学校卒業。女子高等師範学校（1908年より東京女子高等師範学校と改称、現お茶の水女子大学）への進学を目指して上京、大成学館に学ぶ⁽¹⁹⁾。

※父親は、卒業後すぐにらくを結婚させるつもりで、はじめ進学に反対していたが、最終的にはあきらめて進学をすすめる野々村八十子に一切を委ねたという。

1907（明治40）年 19歳

4月、女子高等師範学校理科に入学（図10、11）。

※らくは飛松に、学習院女学部の英語教師ミス・ウェストンの寮に入ったと語っているが、そうだとすれば聖公会の女子寄宿舎「聖マリア館」ではないか。東



図10 台紙に後年のらくの自筆で「東京女子高等師範学校クラス同二十名」とある記念写真。2列目左から3人目がらく。前列左から2人目が黒田チカ。後年の自筆で「黒田チカ先生」とある。



図11 付属の袋にらくの自筆で「1912年4月原町第三寄宿舎に於て」とある。

(16) 京都市情報館サイト「文書解説（中京区）」（<https://www.city.kyoto.lg.jp/bunshi/cmsfiles/contents/0000150/150252/04nakagyokaisetu.pdf>）を参考にした（最終アクセス2024年2月4日）。

(17) 兵庫県立美術館で開催した『日本の印象派・金山平三 移り行く時間の中で描く日本の風景』（2012年）の会期中に来館された、らくの甥である方のご教示による。また、らくから聞き取ったことをまとめた飛松實の独自様式のメモにもある。本メモは本文で紹介した資料のⅡ（4）にあたる。

(18) 志賀祐記前掲、p.28

(19) 飛松前掲書 p.182 所載の日之出新聞記事 図版による

京女学館の教師には聖公会から派遣された女性宣教師が多かったので「聖マリア館」には東京女学館に通う女子学生が寄宿するほか女子学習院に通う学生も寄宿したという⁽²⁰⁾。一方、らく関係資料には女子高等師範学校の寄宿舎での記念写真が残されている。そもそも女子高等師範学校に通いながら他校の寄宿舎にずっといることができたのだろうか。ミス・ウェストンは聖公会のイギリス人宣教師で「日本アルプスの父」とされるウォルター・ウェストンの妹のようである。「教母としてなかなか厳しいしつけをしてくれたが、人一倍かわいがってもらった。貴女は教育者になる人だからと口ぐせの様にって教育してくれた」と飛松に語っている。

囑託により東京女子高等師範学校で講義を受け持っていた東北帝国大学教授林鶴一の授業を受ける（図 12）。

※林鶴一(1873-1935)は徳島県出身。東北帝国大学理科大学に教授として迎えられ、らくも投稿した日本で初の数学雑誌『東北数学雑誌』を私費で創刊した。日本中等教育数学会も創立。関和孝の和算も研究した。結婚後もらくは師と仰いで交流を続けた。「出納帳」にも2度名前が見える（1924年10月、1931年10月）。

1911（明治44）年 23歳

3月、東京女子高等師範学校を卒業し同校研究生となる。

1913（大正2）年 25歳

3月、研究科を終え、4月より同校囑託講師として教鞭をとることになる。8月、林鶴一にすすめられ、第3回生の学生募集に際し、旧制高等学校卒業生以外にも門戸を開くことになった東北帝国大学を受験する。9月、東北帝国大学理科大学に入学する（12日入学式）。仙台市東二番丁の坂家に同時期に入学した黒田チカと下宿する（図 13）。

※下宿先の坂家とは、仙台藩家老家出身の坂琢治の家のことで、娘3人が女子高等師範学校の出身だったことから2人を受け入れたのではないかという。当主の坂琢治は元軍医で病院を経営し授産場を開設していた。授産場に付属する幼稚園があり、琢治の妻しまが園長を務めた。広い敷地に坂邸、授産場、幼稚園があり、幼稚園の2階の2間を使ってらくと黒田は下宿した⁽²¹⁾。卒業後も、仙台滞在の折りに坂家に滞在したことが、平三のらく宛書簡から分かる⁽²²⁾。

1915（大正3）年 27歳

父久吉がこの年に亡くなるか。

(20) 東京女学館 中学校・高等学校ウェブサイト中「11月26日はトロット先生のご命日です」(<https://tjk.jp/mh/blog/12791/>)を参考にした（最終アクセス 2024年2月4日）。

(21) 黒田チカが後年「おもちがいの訪問」と題して、らくと自身の下宿生活について書いている（『数学教室』第37号、数学教育協議会、1958年）。坂家については、佐藤和賀子「黒田チカ・牧田らくの仙台生活 一東二番丁の坂琢治邸に下宿」、『東北史料館だより No.34』東北大学学術資源研究公開センター史料館、2021年3月15日）を参考にした。

(22) 1930年8月18日の平三かららくにあてた書簡（絵葉書）コピーの宛先は「仙台市東二番丁21 坂様方金山らく」となっている。ほか、1934年8月22日、28日の書簡も同様。



図 12 台紙に後年のらくの自筆で「林鶴一先生より東京女子高等師範学校にて教授を受けし者御記念写真」とある。2列目左から3人目がらく。



図 13 台紙に後年のらくの自筆で「東北帝国大学数学科第一期生卒業記念 右側後方に顔だけ出して居るのが牧田らく」とある。

1916（大正5）年 28歳

7月17日、東北帝国大学理科大学（数学科）を卒業する。卒業後は大学院に籍を置く。

1917（大正6）年 29歳

5月、東京女子高等師範学校に赴任する。妹の婚家白井家（神田区岩本町8番地）に身を寄せ同校に通うも、「神経衰弱」でしばしば京都に帰るなどしていたか。赴任直前の3月か4月に平三と見合いする。

※「五月六日」とある平三の京都市新町三条下ル牧田らく宛書簡が平三の第1信として残っていたことから、飛松が見合い時期を推測している。飛松が語る見合いの経緯は次のとおり。金山の父春吉がかかりつけの大野内科（元町）の大野夫人に平三の「嫁探し」を依頼したところ、夫人は神戸市立神戸幼稚園長望月クニに相談した。女子高等師範学校の卒業生である望月は、後輩の楠幼稚園長の山崎ときのに相談し、山崎は女高師時代の同級生である牧田らくを推薦した。らくが、平三との見合いについて、京都府立第一高等女学校時代の恩師野々村八十子に相談したところ、野々村は、神戸宝球寺住職夫人となっていた、らくの高等女学校時代の同級生である鷺尾^{しげ}繁子とともにらくに見合いをすすめた。らくは、山崎ときのと鷺尾繁子とは結婚後も交流を続け、平三とともに神戸に帰郷した際にしばしば会ったようである。繁子宅には宿泊することもあった。

9月、東北帝国大学へ3、4か月間研修に行くことになり仙台に発つ。仙台では尚綱女学校校長のミス・ブゼルの家に宿る。

1918（大正7）年 30歳

8月、大正7年度師範学校中学校高等女学校教員講習会講師を嘱託され、静岡県御殿場に滞在する。神戸と写生地を行き来し年に2回ほど上京する平三の拠点とするための借家を探す。9月、東京府北豊島郡西巢鴨町巢鴨字宮仲2513番地（現在の豊島区北大塚3丁目12番）に転居する。五軒長屋の一軒で、女子学生2人と行儀見習兼女中の女性と住み、2階は平三が使用した。

1919（大正8）年 31歳

3月25日、神戸で結婚式を挙げる。宝亭にて廣江虎三郎なる人物が媒酌、入籍は11月25日。年末、東京市小石川区大塚坂下町103番地（現在の文京区大塚6丁目19番6号）へ越す。家主は斎藤吉十郎。

※飛松によれば、廣江虎三郎は「平三の継母すて時代から親交のあった」人物とこのことである。巢鴨に家を借りる前の平三書簡にも名前がみえる。廣江から平三の父春吉に宛てた葉書が1通残っており、差出人の廣江の住所は「巢鴨宮仲2149」となっている。継母が旧知だった人物の近くに正式に夫婦でない2人が家を借りるということは考えにくいかもしれない。むしろ、最初から平三の知人あるいは巢鴨の家の大家だったという推測もできうる。

※斎藤吉十郎は三井物産株式会社本部参事を経て朝鮮紡績会社取締役。夫妻が下落合のアトリエ付き自宅を建てた際、家具がないのを見て、テーブルとベッドのための費用を出しただけでなく（明細が資料に残る）、平三の作品も所蔵するなどした。「出納帳」に名前がみえる。

1920（大正9）年 32歳



図 14 キリスト教関連の人たちとの記念写真か。2列目左から5人目がミス・トロットが。

2月3日、東京女子高等師範学校教授となる。4月7日、依願免官し、退職する。

結婚までのらくの事跡で重要に思われることのひとつが、信仰とのかかわり、あるいはキリスト教との出会いである（図 14）。のちにも述べるが、らくの人生を考える時、キリスト教信仰者としての生活の側面は大きい。女子高等師範学校入学に際して上京した折り、イギリス人宣教師ミス・ウェストンの寄宿舎に入ったという飛松へのらくの証言を考えれば、京都時代にはすでにキリスト教に出会っていたと考えるのが妥当だろう。らくが戦後に使用した手帖のほとんどが「聖公会手帖」であることから分るとおり、らくのキリスト教信仰の基盤は聖公会であろう。ミス・ウェストンも聖公会の女性宣教師であり、寄宿舎というのは聖公会の女子寄宿舎「聖マリア館」だと思われる。平三がらくの信仰についてどう考えていたかは、残された資料からは分からない。らく自筆の資料には、教会に行ったという記載が散見され、東京、京都のある特定の教会に通っていたことがわかるが、どの教会なのかは判然としない。戦後、大石田に長期間滞在中は、大石田から列車に乗って聖公会の教会である新庄聖マルコ教会に行った。聖公会系の教会に限らず、らくは大学卒業後に仙台に滞在する際、米国バプティスト派の尚綱女学校校長のミス・ブゼル宅に泊まるなどしている。また、カトリック系の純真聖母会の創立者で、らくと同様、東京女子高等師範学校卒業後、東北帝国大学理学部数学科へと進んだ江角スミとも交流があった。らくにとって信仰者として生きることが重要であり、信仰を通じた人とのつきあいをいっそう大切にしていたようにみえる。

4

前章の年譜で確認したとおり、らくは大塚坂下町に住んですぐに教職を辞した。辞職直前の1920年3月7日には、宮内省から正七位を叙せられている（教授職で高等官六等）。この辞職に、平三の意思がどうかかわっていたかは分からない。

後年飛松がらくから聞き取ったことを整理したメモには「主人はつとめてもよいよ、といったが私はつとめる気にはなれなかった。私がつとめると主人が画を描けなくなると思ったから」との記述が残る。1919年3月の挙式の直後、らくに宛てた平三の書簡には次のようにある。「廣江様向いの宅の事、宜しきようならば御随意になされ度候、小生のために広き室を求むる事目下いらざる事にて、描くための室ハ関係少ない室にて、勿論疲れたりする室にては何にもならず候」「三月以来遊びおる事……東京にいても多分こんな事が連続して行くだろうと思われ候、梅雨頃迄は東京へは行かれず候、留守の間に、少くとも御自分の勉強忘れまじく呉れぐれも申薦め候、度々の音信いたさずとも御心配ハあるまじく候、事件が起らば申上可候、只今柚木君来神、当地にて展覧会をいたしおられ候、児島君この六日出立いたされ筈にて兩三日の中に御目にかかる事と存じ候……（後略）」⁽²³⁾

神戸での挙式のあと、平三は巢鴨の家には帰らず、新井完と柚木久太とともに広島県御手洗へ写生旅行に出、授業が始まるらくだけが東京に戻った。平三は御手洗旅行が終わったあとも東京には戻らず神戸にいたようで、上記は東京にいて女高師に通うらくへ、神戸から送った書簡の一部である。この後、書簡にあるように、いったん6月に上京したが、また神戸に戻り、その年の帝展出品作を描くためだろうか、ひと夏いっぱい神戸にとどまっている。この年の9月には、平三が帝国美術院主催の第1回帝展の審査員に任命されたこともあり、2人にとって平

(23) 飛松前掲書、p.210。引用に際しては、旧漢字、旧かな遣いは新字に改めた。以下、全ての引用について同様とした。

三の制作の拠点をどうするかは喫緊の問題だったろう。写生旅行の多い生活を続けるにせよ、1年を通じた平三の居住地をどことするか、平三がどこで絵を描くか、そしてアトリエの問題などが2人の間で浮上していたのではないか。

拳式の年の1919年の暮れ、2人は巣鴨から大塚坂下町に転居したが、平三のアトリエはここにもない。記者が大塚坂下にくるを訪ねてインタビューした新聞記事が残っている。

(前略) 教職を辞して今は専ら家庭の主婦として楽しい生活を送っていられます、昨日小石川坂下町のお宅に御尋ねしますと、白いエプロンをつけた楽子夫人は、莞爾^{にこや}かな面持にてご自身で玄関に立ち御迎え下さいました。御座敷は夫人の御居間と見えて、ミシン台や可愛いゴム人形等が置かれて非常に温か味がある気分^{にこや}に浸されました。夫人は薔薇やアネモネの咲いているお庭を打ち眺めながら、次のように話されました。「この頃はまるで子供のようになって、其日其日を楽しく送って居るきりで、別に之からどうしようと云う考えもありません、主人はこの家にはアトリエもありませんから、只今きまって絵を書いていると云うのもございませぬ。私は絵を見るのは好きですが深く解るわけでもないで絵に口出しはよくないと思ひ余り話し合つた事もございませぬ。又私が研究した数学は刺繍や裁縫などのように家庭ですぐ応用の出来るものでもないのですが、好きな道なので暇時には本を見る位でございませぬ。今まで教えに参つていましたのが、此の様におとなしく毎日家に引込んでいて体でも悪くすると不可ないと思ひ、日に一回は近辺を散歩に出かけて居ります……」⁽²⁴⁾

引っ越しはしたがこの家にもアトリエがないことを考えると、近辺の道の悪い巣鴨宮仲から緊急避難的な引っ越しだったかもしれない。ただ、前述したように、作品を購入し下落合の新築自宅の什器用経費を用立てるなどすることになる支援者といつていい大家でもある斎藤吉十郎の存在は心強く、こうした支援者をさらに期待することそのものが、東京でアトリエと自宅を構える計画への2人のいっそうの弾みとなったのではないか。作品によって生計を維持する算段のようなものが2人の中に生れ、その線上に教師としての生活について、らくの考えるところも定まっていったように思われる。定収入や実家からの大きな支援が見込めないままでは、東京に一軒を構えることが難しいのは、親密に付き合っていた柚木久太や児島虎次郎の境遇を見れば明らかだった⁽²⁵⁾。とはいえ、東京での生活を、教師をするらくの収入に頼つたとしてアトリエ建設までは無理である。平三が画家としての生活を成り立たせ、実際に収入があるかどうかは別にして画家として生計をたてようとする以外に道はなく、そのためには一層アトリエが必要なことは明白で、同時に、アトリエを構えることで広がる制作の幅にも期待が募つていったらう。

先の新聞記事で、らくは「好きな数学」ということを言っている。では、らくは教えることは好きだったのだろうか。女子高等師範学校卒業後も大学卒業後も、らくはすぐに教職につこうとはせず、研究科や大学院に籍をおいた。数学と教職はらくの中で、全く別のこととしてあつたのかもしれない。飛松の聞き取りメモには「教師時代には生徒が人から笑われないように教育しようとつとめた。そのためには自分自身を正さなければいけないと思ひ、明日は教えねばならぬという前日には、教室に出る服装(帯を太鼓に結んだ和服姿)で上野公園を散歩して気分を整えた」とある。のちの「日記」や「随感録」を読むと、らくはしばしば「神

(24) 「よみうり婦人欄」読売新聞、1920年6月8日。本文は総ルビ。

(25) 平三と最も親しく交つた柚木久太(1885-1970)は、ヨーロッパから帰国して2年後の1916年8月に東京田端にアトリエ付きの自宅を建てているが、これはおそらく江戸時代から庄屋をつとめた柚木家の家産によって可能になったものであろう。柚木と同様、滞欧期から没するまで平三とは親しくした児島虎次郎(1881-1929)も岡山酒津の大原孫三郎別邸を新居とし1915年にアトリエを構えた。児島はよく知られるように、倉敷の大地主で倉敷紡績社長である大原孫三郎の支援を終生受けた。

経衰弱」「疲労気味」などという言葉で、自身の心身の状態を記している。こうした自身の心身のバランスと教えること、数学という学問にたいする思い、そして平三との自立した生活の実現など、らくの中でいくつかの大きなテーマがさまざまに考えあわせられ、結果的にこの時点で教師をやめることになったということなのだろう。

らくは教師はやめたが、その後十数年は数学から完全に離れることはなかった。飛松の評伝にも言及があるとおり、1933年には「Linkageニ関スル著作ノ目録」を『東北数学雑誌』第37巻に掲載している。この論文は海外の研究者にも参照され、専門雑誌に引用された。この時のらくの喜びと、らくの心境にもたらした変化については後に書くとして、いましばらく、大塚坂下町前後のらくの生活の様子をみておきたい。

「日記」が残されているのは1923年9月からである。日記には、1923年11月に「お君さん来る」とある。おそらく平三の姉の子であるのちの三輪きみが家事を手伝いに上京したのではないか。それまでは家事一切をらくが行っていたのだろうか。とすれば、日記その他の書きものに費やす時間はそうなかったのではないか。「お君さん」は下落合の新築自宅にらくや平三と一緒に引っ越し、その1か月後の1925年5月に神戸に帰った。「日記」の同じ5月に「松江来る」という記載がある。松江のあとも「みや」「政」「きみえ」「八重」など、下落合に住むようになってからは、女中を一人はおいていた。

アトリエと自宅を建てるための土地探しは、巢鴨にいる頃から始められている⁽²⁶⁾。1年の多くを写生地で過ごす平三より、土地探しに費やす時間はらくの方が多かったのかもしれない。飛松によれば、東京府豊多摩郡落合町大字下落合字小土1080番24号（現在の新宿区中井2丁目13番19号）の土地150坪を入手したのは1922年の終わりか1923年早々のことである。最初100坪程度のつもりだったが、先々のことを考えて坪単価35円で150坪を思い切って買ったという。代金の5000円余りは、らくが教師時代の給料を貯めるなどしていた貯金の大半を宛てたが、名義は平三とした⁽²⁷⁾。らくにとっては、教師をやめたことより、おそらくこの土地代金支払いが「退路を断つ」ことを意味したのではないか。

土地購入後、おそらくは金策のこともあり、すぐに自宅とアトリエの建設に着手できないままだったところ、1923年9月関東大震災があった。さらに建設が遅れるかと思われたが、翌1924年に明治神宮聖徳絵画館壁画を依頼され、大作の制作にアトリエが必要になったことから、9月に着工する運びとなった。アトリエ付き自宅が完成し転居したのは、日記によれば1925年4月である。総工費14000円は、主に三井高精、三井銀行常務の亀島廣吉、鐘ヶ淵紡績会社社長の長尾良吉とあと一人の計4人から出資を受けて調達した。亀島が4000円、他3人が2000円を出した。後に亀島には現金2000円を返し、亀島への残金2000円と他3人の2000円は絵を贈ってあがなったという⁽²⁸⁾。家屋の名義はらくとした⁽²⁹⁾。らくが「出納帖」で作品による収入を事細かにつけたのは、几帳面ならくの性質上、家計を厳密にするということもあつただろうが、家屋名義人をらくとしたことへの対応ということもあつたのかもしれない。ただし、土地の代金をらくが出し、家屋名義もらくで、「出納帖」に金の出し入れの記載をしていたのがらくであるとしても、この夫婦の場合、家政のうち経済的な部分の一切をらくが担っていたということにはならない。家計の原資の作品制作を平三が担っており、やりくりの分担がらくであることは事実だが、収入支出の大枠だけでなく細かないろいろなことも2人の合議といつてはおかしいが、阿吽の呼吸といえるほどの合意によりすべてが

(26) 飛松前掲書、p.212

(27) 飛松前掲書、p.244。金山平三関連資料に支払い関連を含む土地購入に関する資料が残されている。

(28) 飛松前掲書、p.249。ただし、らく「出納帳」から推測できる支援者、支援額が若干異なるようにも思える。

(29) 飛松實は評伝で言及していないが、1933年8月24日付の登記済印のある登記申請書が残されている。

進められていたことが、平三のらく宛書簡とらくから平三に宛てた手紙をあわせて読めば分かってくる。その他、家政、家計的なことだけでなく、親戚づきあいや画家仲間とのやりとりから何から何まで2人の意思疎通は密に行われたのだろう。やりとりは写生地と自宅に別れて暮らしていても書簡を通じて頻繁になされており、そのことだけでもらくの時間のかなりが割かれていたはずである。らくは、家のことを逐一細かに旅先の平三に手紙に書いて送っている。平三がアトリエでだけ制作する画家でなかったことは、らくの生活と人生に大いに影響があったといえるだろう。

そうしたらくの生活の一端を示すため、1924年4月23日の平三宛書簡を紹介したい。先述した自筆文献の「平三宛書簡」として残された最も早いもので、大塚坂下町の家から満谷国四郎や児島虎次郎と一緒にいた中国旅行中の平三に宛てたものである(図15、16)。

十六日南京からのお便り頂きました。其前の御便りに、私の方からちっとも音信がないので御心配の由、書いてございましたので、却て私心配致しました。時々上海へは届かない事があると承りましたので若しかそうではないかなどと考えました。来月五日頃に長崎へ御帰りの由、もう御目に懸られるのも近い内になったと嬉しうございます。二十一日によいや会の催しがございましたので入学御祝での意味で松村さんと幣田さんを連れて参りました。其時柚木様に御目に懸りましたら、支那では御製作が大変でカンパスが不足したと満谷様から申越して来たと仰っていらっしゃいました。柚木様は愈々大連奉天の方へ出掛(太平洋画会の事で)の事に決定して已に荷物も御発送になり多分来月十日頃の御船になるそうでございます。若し都合よく行けば岡山辺りで満谷様方と御目に懸る事が出来るかも知れぬと仰っていらっしゃいました。

私は風邪で熱を出しまして以来、のどはもうすっかりなおりましたけれど、まだ体はどうもすっかり致しません様に存じます。幣田様が十八日に参りまして昨日は立って帰仙致しましたので今日は少し落付いて鵜飼様へもお手紙を出し(若しお金の心配があれば私が不在にならぬ前にと存じまして速達で出しました)彼●と致して居ります。これで一兩日用事を片付けまして二十六日か二十七日には●●立ちたいと存じて居ります。旅行しても疲れましてはいけませんから京都で二晩位泊りまして体を休めてから又出掛けましようと思えます。若し旦那様から電報でも参りましたら変更致しますけれど、そうでなければ始めに御知らせ申しました様な予定で参ります。小林先生の処はどうもお気の毒な様に存じますので、一寸は●●伺いますけれど御厄介をうけぬ様に致します(手紙をさし上げて御座います)それで島本のお婆さんの処は一等気兼ねなくて宜しうございますから若し私参りまして御船の着くまで余り時日がありませんらばお婆さんの処を基にしてくらして居ても宜しいと存じますから御通知はお婆さんの処へ頂きましょう。大分の方でも友達が大変に待つて居て下さいますので序でに別府あたりへ置き居ってもよいと存じて居りますから●●●●御船の定まり次第山口県豊浦郡長府町亀ノ甲別荘島本君江様方宛てに御電報御打ち下さいませ願申上げます(私が長府へ参りますのは多分来月一日頃と思えます)。長崎の方は以前の生徒でございまして長崎県立女子師範学校内谷山らくと申します。長崎では●●私の為に集りを開きたいから何とかして時日をこしらえて置いて呉れと申して参りましたけれど、これは私に取りましては迷惑なことでございますので、成るべくは御船の着きますほか若し其時分が朝早



図15 おそらく飛松實によって台紙に張って整理された封筒。裏面の差出日の下に万年筆で「(大正十三年)」とあるのは後年のらくの自筆。



図16 便箋全4葉のうちの最初の1葉

ければ其前晩位に長崎へ参りたいと存じて居ります。そして道順ハなるべく長府から大分、福岡、長崎と参りたい積りで居ります。此手紙を御覧下さいます時分は私は已に東京を出立の後で多分京都か長府あたりに居りますかと存じます。いずれにしてももう十日程で御目に懸る事が出来ますから主事拝顔の上に譲ります。御体御大切に遊ばして下さいませ。金山らく 旦那様⁽³⁰⁾

3月下旬に長崎港を発って、上海、蘇州、南京をまわったのち、帰途予定を知らせて寄越した平三への手紙である。封書の宛先は「上海北四川路千愛理46号 森清治様方金山平三様」となっている。らくは、上海から長崎に帰ってくる平三を迎えに行きがてら、実家や友人知人を訪問する予定を知らせている。このように、平三の写生地滞在が終わりかけたころ、らくが平三のところへ赴き、そこから2人でどこかへ寄って帰ってくるのがしばしばあった。この中国旅行では、帰りだけでなく往路も神戸まで同道した。1923年に長崎、上海間を航行する日華連絡船が就航し、翌年5月には神戸港が起点となったので、平三は、往路は神戸港から船に乗り込むことにしたのだろう。復路については、らくとの旅行のために長崎港で船を降りるとというのが、この中国旅行について2人が立てた計画だった。らくが飛松に語った「(最初の)10年位はどこへも一緒だった」という言葉は、こうしたことを指しているだろう。

下落合に一軒を構えてから、2人同時の旅行に際しては留守番の問題があった。女中だけでは心もとないの、もう一人男手が家に残るようになっていたようである。1926年5月には、大石田にいる平三を問い、その後仙台に寄っているが、この時はその頃下落合に止宿していた平三の甥の孝夫と「みね」が留守を守った。翌年1927年5月にも大石田、仙台に行き、1928年2月には写生旅行終盤の平三を下諏訪に問い、途中田口(妙高温泉)に寄って帰った。

次いで3月18日からはじまる京都、神戸方面の旅行は、上記したI(2)の手帖のうち戦後まで書き継いだ「旅行用」の手帖の最初に記載があり、旅程が詳しく分かる。神戸行きの大きな目的は3月21日の「母上法事」、つまり1912年3月22日、平三がパリに着いてすぐ神戸で亡くなった継母すての十七回忌法要である。3月18日、東京駅から午後9時30分発の鳥羽行の夜行列車で出発。翌朝8時47分津着。津から「自働車」で知人「高村様」を問い、午後3時16分津発、伊賀上野に4時9分に着いて車で月ヶ瀬に行って一泊した。翌20日午後2時頃伊賀上野を発って午後6時頃神戸に着。21日法事で、22日には平三の父春吉、姉つる、平三と墓参りに行き、そのあと大丸、三越に行った。帰ってから、さらに平三は中山正実⁽³¹⁾のところへ出かけている。23日は京都のらくの実家へ行き、下落合の家に寄寓していた松村菊麿⁽³²⁾の自宅を、おそらく平三とともに訪問。翌日、やはり2人でおそらく太田喜二郎⁽³³⁾と女学校時代の恩師野々村を問うた。25日は太田と比叡山へ、帰りは画箋堂に寄った。神戸滞在中の最後に風邪をひいたららくは、数日足袋を繕ったり、嗽^{うが}いをしながら実家で過ごし、29日再び神戸に向かうが、らくの咳はなかなかとまらない。31日朝9時20分神戸を発って岡山へ着いた。翌日、「美術館へ行く」とある。そこからさらに知人宅に連れていかれ夜遅くなった。咳はいよいよ激しいが、翌朝11時に発って尾道へ行き、午後3時の船で御手洗へ向かった。御手洗で写生する平三とともに過ごし、道後温泉にも寄って、再び神戸に帰ったのが4月10日。中山正実や宝球寺の鷺尾繁子などを訪問して、13日は再び京都へ。継母や姉、甥たちと都踊りを見る。翌日平三だけが神戸に戻り、らくはしばらく実家に身を寄せた。継母と嵐山に行くなどし、4月17日神戸に戻って、20日

(30) 引用に際しては、旧漢字、旧かな遣いを新字に改めるとともに、句読点を適宜補った。判読できない部分は●とした。

(31) 中山正実(1898-1979)は神戸市生まれの画家。1920年に滞欧作全点を見せてもらうなどし、下落合の自宅をしばしば訪ね、自身の渡欧についても平三に相談したと「科学的外光描写—金山平三芸術の秘密」(『繪』第78号、日動出版部、1970年8月)で書いている。

(32) 松村菊麿は兵庫県出身で東京美術学校を1929年4月に卒業している。下落合の金山家に下宿をしていたというより、平三が留守の時に泊まっていたのかもしれない。下諏訪や北陸への写生旅行に同行しているのが平三のらく宛て書簡からわかる。飛松實も評伝執筆時にインタビューするなどしているが詳しい経歴は今のところ不詳である。

(33) 太田喜二郎(1883-1951)は平三と滞欧期から親しく交流があった。現在、国指定登録文化財になっている太田のアトリエ付き住居は1924年1月に藤井厚二の設計により上京区室町通上立売上ルに竣工しているが、らくの実家とそう遠くはない。

神戸を発った。2人がいつ東京に戻ったかは、この手帖には書いていない。

手帖の次の記載は9月16日である。日曜日のこの日、らくは教会に行き、翌日は在宅した。18日、大塚坂下時代の大家で支援者の斎藤吉十郎宅で終日過ごした。翌19日、「午後一時旦那様より手紙、一時過ぎ電報が届いて、午後6時発の列車で大津へ向う」とある。平三が写生地の大津市坂本で発病したのである。土地の医者で初診が拙く手遅れになりかけたが、京都の河村医院に転院し、盲腸周囲炎と診断され手術を受けて快方に向かったものの、退院にはおよそ2か月を要した。この間、万一のことを心配した平三は、それまでの自作の処置などを小型のデッサン帖に書き留めている。大病であり、自宅を処分するなどして入院費の捻出を考えたという。3月から4月にかけての長旅から帰ってひと夏を過ぎた後の2か月間の平三の入院生活は、2人の下落合での生活の雰囲気や意識に若干の変化をもたらしたかもしれない。平三には、明治神宮聖徳記念絵画館のための《日清役平壤戦》の制作があり、らくの方でも数学への回帰というか復帰が目指されたのではないか。大病の緊張感で2人にそれぞれの「仕事」を強く意識させることになったであろう。大病の時点で平三44歳。らくは平三入院中に40歳を迎えた。

前後するが、大塚坂下時代から下落合転居後しばらくのらくの動向を追っておく。1924年11月より、聖公会からの宣教師として来日し東京女学館の英語教師でもあったドロテア・E・トロットに英語を習い始めた。聖公会の寄宿舎「聖マリア館」に通っていたのではないかと推測される。いつのものか分からないが、「聖マリア館」の表示のある月謝の受領証のようなカードが残り「トロット」の印が押されている。英語の「稽古」は1926年4月まで続いた。1929年4月からはアテネ・フランセに通っておそらくフランス語を習いはじめた。1930年の夏には、東京外国語学校ゲルマニア会が主催するドイツ語夏期講習会にも参加した。大学時代のらくは数学の専門書はフランス語で読んでいた。1933年に発表することになる「リンケージ」についての文献調査を進めるため、大学を離れて以来、間遠になっていた外国語を学びなおそうとしたものか（それ以前に、外国語の習い事があったかどうかは不明である）。また、東京基督教女子青年会（YWCA）の神田駿河台会館に1929年2月に完成した日本ではじめての女子専用屋内プールにも通ったようである。1931年8月7日発行11月6日まで有効の同会の「自由水泳券」が残されている。

ここまで、平三と結婚して欲しい10年がたったぐらいまでのらくの足跡と生活を追ってきたことになるが、らくその人を考えるためにはまだまだ不十分である。とぎれのない時系列の記述は退屈になりかねないが、平三との書簡のやりとりを読みこめば、2人の生活のパターンがもう少し立体的かつクリアにつかめるだろう。アトリエと自宅の建設は、やはり2人の生涯の最も大きな出来事で、世間的なつきあいや経済的なやりくりが大きく2人の肩にのしかかったと思われる。1928年の平三の大病も同様で、こうした事件ともいえる経験を経て、2人は個々の、そして一体でもあるような「仕事」に集中していくことになる。

1930年以降、40歳代から50歳代の頃のらくについては、数学における成果や富崎春昇への入門、自身の身体との向き合い、そして信仰者としての（さらに後になるが、日記メモに「クリスチャンとしての」という言葉が出てくる）生活がテーマとなるだろう。平三の明治神宮聖徳記念絵画館壁画《日清役平壤戦》の完成をさかんに、いくつかの趣味やレジャーめいた活動が平三とともに追及される。一方、平三の帝展離脱についても、らくは傍観者という以上の平三の伴走者だっただろう。終戦の少し前からはじまる山形県大石田への疎開は、東京と大石田の2拠点生活のはじまりであり、少し生活が落ち着くと青森県十和田が加わって3拠点生

活ともいえるようなかたちになる。70歳近くになったら平三とともに、後世に平三の作品を残すという計画にいよいよとりかかることになる。そして、資料がめっきりと少なくなる、平三が没して以降の13年間を過ぎて亡くなるまでのらく。今後、残された資料を整理しつつ、そうしたらくを追うことを続けてみたい。

平林 恵

はじめに

数多く出版されている横尾忠則の自伝やエッセイにおいて、グラフィックデザイナーであった1960年代の回想に必ず登場する同業者が和田誠と宇野亞喜良である。三者三様の個性的な作風ながら互いの才能を認め合う、良きライバルであり友人であった彼らは、写真を主としたモダンデザインが隆盛するなかで、デザイナーのみならずイラストレーターとしても圧倒的な存在感を放った⁽¹⁾。また、演劇や文学、音楽、ファッションなど、新たな時代の表現と結びついたデザインは若者から圧倒的な指示を受け、彼らを時代の寵児へと押し上げた。

宇野はグラフィックデザイナー時代の横尾を最もよく知る人物のひとりであり、横尾同様、作品とともにデザイナー自身が脚光を浴びる存在であった。本インタビューでは、1960年代のデザイン界周辺と、現在もイラストレーターとして精力的に活動する宇野の創作の源を探ることを目指した。

インタビューはギンザ・グラフィック・ギャラリー（以下 ggg）の第395回企画展「横尾忠則 銀座番外地 Tadanori Yokoo My Black Holes」の初日に当ギャラリーの会議室にて行われた。本展の企画者のひとりであり、第392回展「宇野亞喜良 万華鏡」⁽²⁾に関わった北沢永志氏が同席し、スタッフや来客も出入りする環境で、時には来客との雑談も交えながら、筆者が持参した資料をもとに約90分にわたって宇野亞喜良氏に話を聞いた。

宇野亞喜良氏インタビュー

2023年5月15日 於 ギンザ・グラフィック・ギャラリー

聞き手：平林 恵

構成・編集：平林 恵

取材協力：北沢永志、ギンザ・グラフィック・ギャラリー

※文中の〔 〕は筆者による補足

1. 日本デザインセンターからスタジオ・イルフィルへ

(1) 1964年には、宇野亞喜良、灘本唯人、山口はるみ、横尾忠則、和田誠らが中心となり「東京イラストレーターズ・クラブ」が結成され、イラストレーターという職業が認知されるきっかけとなった。和田は「この年〔1964年〕あたりから、イラストレーターの集まりを作ろうという話し合いが進められた。言い出しっぺは宇野亞喜良、灘本唯人、横尾忠則、山下勇三、それにぼく」と回想している。(和田誠「横尾忠則との60年代」、『横尾忠則グラフィック大全』講談社、1989年、67頁)

(2) 2022年12月9日～2023年1月31日、ギンザ・グラフィック・ギャラリーにて開催。

平林：横尾忠則現代美術館では、横尾さんの作品資料を調査、収集、展示していて、絵画やポスターのほかにも現在ここ〔ggg〕で展示しているような原画や色指定紙、アイデアスケッチをはじめ、掲載誌、制作資料等をお預かりしています。こうしたデザイン関連資料は、当時の印刷文化だけでなく、日本の戦後文化史を伝えてくれる重要な存在です。特に宇野さんや横尾さんがグラフィックデザイナーとして時代を牽引していた1960～1970年代の状況については、当時を知らない私たちも、資料によって時代の空気感を想

像することができます。

ただ、当館の資料は横尾さんの仕事に付随するものなので、横尾さんの視点で物事を解釈しがちになってしまうのも事実です。そこで、より俯瞰的な視点で時代を捉えるという意味でも、同時代に同業者として活躍し、今もイラストレーターとして第一線にいらっしゃる宇野さんから当時のことをお聞かせいただき、お二人の出発点と現在に繋がる創作の鍵のようなものを見つけられたらと思います。

まずは日本のデザインに関する大きな出来事として、1960年に設立された日本デザインセンター⁽³⁾のことを伺いたいのですが、宇野さんは設立当初からのメンバーですね。

宇野：1950年代の終わりに「グラフィック21の会」⁽⁴⁾という研究団体に入れてもらっていたんですが、そこは亀倉雄策さんや山城隆一さんが主宰して、毎月21日に若者たちが六本木の国際文化会館に集まって作品を持ち寄りたり、あるいは亀倉さんたちが現代建築をテーマにした企画をやったり、日本ヌーヴェルヴァーグの映画監督たちがゲストで来てくれたりして⁽⁵⁾、時代をロジカルに解析するのが目的だったような気がします。その後、日本デザインセンターができて、その中の関西勢—田中一光、永井一正、木村恒久、片山利弘はみんな東京に出てきたわけですけど、この「21の会」に入っていた人たちなんです。

僕の推測ですが、デザインセンターの中核に論理的な背景を作るための集合体だったのか、あるいはタイミングとして「世界デザイン会議」⁽⁶⁾が1960年にあったので、外国人デザイナーたちと理論的に話ができる下地を作るためだったのではないかと思います。その頃ライトパブリシティには細谷巖とか村越襄がいて、高島屋の宣伝部には山城さんのほか、山崎蓮三や草刈順がいたので、そういう関係もあって、僕にデザインセンターに入らないかと誘いがありました。その頃横尾ちゃんはまだ関西にいて、同郷の灘本〔唯人〕さんも、早川良雄デザイン事務所がこの近所〔銀座〕にできた時に上京したから、二人は「21の会」経由ではなかったですね。

平林：日本デザインセンターができた頃には、世界デザイン会議が目前に迫っていましたし、その後の東京オリンピックを見据えて、デザインの役割やデザイナーの使命を考えようという動きがあったと思います。当時の亀倉さんの著作には、欧米のデザインを理論的、技術的に学び、日本のデザインを牽引しようとする姿勢が見られます⁽⁷⁾。

そして日本のグラフィックデザインが欧米のモダニズムを取り入れていくなかで、次第にデザインの画一化が起り、権威をもっていた日宣美は停滞し、批判の対象にもなっていきます。横尾さんは、当時主流であったモダン・デザインとは真逆のアンチ・モダニズムの作風にシフトしていきます⁽⁸⁾、同業者の中ですら戸惑いがあったと振り返っていますが、そうしたモダニズムの傾向に対して、宇野さんはどのように感じていらっしゃいましたか。

宇野：当時、「抽象派」と「具象派」みたいな分類はありました。永井さんとか勝井さんは抽象派で、例えば永井さんはビールの瓶を写真で入れたりするけ

(3) 1959年12月、日本の広告デザインの発展と質的水準の向上をはかる創造集団として、国内最高水準のデザイナー、コピーライター、フォトグラファーを結集し、出資企業8社(アサヒビール、旭化成、新日本製鐵、東芝、トヨタ自動車、ニコン、日本鋼管、野村證券)によって設立。

(4) 1959年結成。亀倉雄策、田中一光、山城隆一、杉浦康平、片山利弘、勝井三雄、細谷巖、木村恒久、永井一正、山崎蓮三、草刈順らが参加した。

(5) 永井一正のインタビューによれば、「清家清さんと一緒に日本の名だたる建築を見学したりとか、映画でいえば篠田正浩さん、羽仁進さんとか当時映画を撮ってらした勅使河原宏さんとか」から話を聞いたという。(野見山桜 構成・文責「〈インタビュー〉永井一正氏に聞く～1950年代の日本のグラフィックデザイン～」『東京国立近代美術館研究紀要』26号、2022年、137頁)

(6) 1960年5月11～16日、東京産経会館国際ホールにて開催。17～19日は京都・奈良・大阪見学、20日には大阪産経会館にて講演会が行われた。参加国については資料により異なるが、これからのデザイン政策を考える研究会〔(参考) 我が国のデザイン政策の歩み〕(経済産業省デザイン政策室作成、2023年1月19日)によれば38カ国(地域)となっている。

(7) 「今こそデザイン界のマンネリズムを打破したい。そのために国際デザイン会議を東京で開催するのよいだらうし、国際グラフィック展を開いて世界の一流の人たちに参加してもらうのよいだらう。そんな刺激から多くの新人が若々しい感覚で活躍し出したら日本は世界のトップに行くことになるかも知れない。」との記述がある。(亀倉雄策「デザイン界のマンネリズム打破〔ことしのプラン〕」『読売新聞』1959年1月5日夕刊、〔再録：石黒亜矢子編「デザイン関連文献再録」、印刷博物館編『1950年代日本のグラフィックデザイン』国書刊行会、2008年、185頁)。

(8) 1964年のポスター《ベギー葉山リサイタル 春日八郎艶歌を歌う(京都勤労者音楽協議会)》が横尾のアンチ・モダニズム的作風の出发点となった。

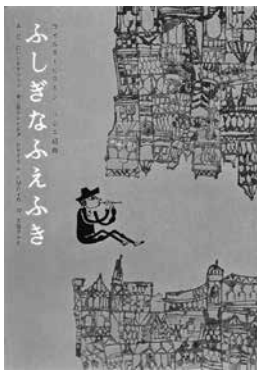


図1 横尾忠則《ふしぎなふえふき》、1958年



図2 宇野亞喜良《カシミロン》、1960年（写真提供：刈谷市美術館）

(9)《ふしぎなふえふき》ポスター（1958年）は、第8回日宣美展（日本橋高島屋）において奨励賞を受賞した。

(10)《カシミロン（旭化成工業株式会社）》ポスター（1960年）は、第10回日宣美展（日本橋高島屋）において会員賞を受賞した。

(11) 梶祐輔、横尾忠則、宇野亞喜良『海の小娘』朝日出版、1962年

(12) 和田誠「インタビュー」『イラストレーション』200号、2013年12月、54頁

(13) 永井がデザイン、横尾と原田がイラストレーションを担当したという証言から、大和証券のダイレクトメール『ALL ABOUT YOUTH』（1962年、大和証券）を指すと思われる。東京アートディレクターズクラブ編『年鑑広告美術 Annual of Advertising Art in Japan 1962-3』（美術出版社、1962年）の記載では、アートディレクター：永井一正、アーティスト：横尾忠則・後藤一之・原田維夫・林宏樹、コピーライター：梶祐輔、アドヴァイザー：大和証券株式会社とある。1962年度ADC賞銀賞を受賞。大和証券は当時日本デザインセンターの株主のひとつであり、この仕事については梶祐輔の寄稿に詳しい。（梶祐輔『「わかつちやいるけどやめられない」の頃』、前掲『横尾忠則グラフィック大全』、43頁）野村證券の仕事としては、『野村證券卓上カレンダー』（1963年）がある。

(14) 眞鍋博『愛媛の昔語り』（朝日出版、1960年）を指すと思われる。当時の様子を宇野は下記のように回想している。「銀座四丁目の三原橋寄りの「あずま」という、甘いもの屋で（中略）「なにか面白いことをしたいね」というようなあいまな会話から、たぶん一挙に、二人で絵本を造ろうという話になり、（中略）朝日出版がどうい出版社なのかも知らず、ただ眞鍋さんの本が良いという理由だけで、出版社の誰を知っているという訳でもなく、今思い出してみても、あのころは二人とも、とんでもない無鉄砲な発想をしていたものだど驚いてしまう。」宇野亞喜良「イルフィルの頃」、前掲『横尾忠則グラフィック大全』、54頁）

れども自分で描いたりはしなかった。対して、横尾さんは《ふしぎなふえふき》⁽⁹⁾（図1）だし、僕は《カシミロン》⁽¹⁰⁾（図2）だし、具象派といえますね。

平林：宇野さんはデザインセンター時代には横尾さんと一緒に『海の小娘』⁽¹¹⁾という絵本もつくっていらっしやいますね。横尾さんが遅れて日本デザインセンターに入社するとお二人はすぐに仲良くなったと和田誠さんのインタビューにもありました⁽¹²⁾。同世代のデザイナーどうして、当時のデザイン界の方向性や批判などを話すことはありませんか？

宇野：僕と横尾ちゃんがいたデザインセンターは銀座4丁目であって、和田くんが勤めていたライトパブリシティとの中間にあった中華料理屋で偶然会ったり連絡しあったり、銀座4丁目にあった洋書屋でばったり会うこともありました。その時にデザインセンター内の傾向に対する批判は全くなかったですね。

センターには高島屋のイラストレーションをやっていた山下芳郎という人がチーフのイラストレーションのセクションがあって、僕は自分でイラストレーションを描こうと思えば描けるんだけど、山下さんのところに相談に行き誰かに描いてもらったりしていた。そういったイラストレーターの一部屋があったり、高梨豊や沢渡朔のいた写真部もあったくらいだから、「具象」を否定している会社ではないんですね。デザインセンターではそれぞれチーフがいて、永井一正さんがチーフの仕事でも、横尾忠則のイラストレーションを使っていた作品がありますよね。永井さんが担当の野村證券のセクションに横尾忠則が入っていて、その小冊子に、横尾ちゃんと原田〔維夫〕くんがイラストレーションを描いていて、それで仲良くなりました⁽¹³⁾。

『海の小娘』はセンターの仕事に対する批判とかではなかった。センターに安西均さんという詩人がいて、その人が僕に『四國の昔話』⁽¹⁴⁾という眞鍋博の著書をくれたんですね。小ぶりの判型で、おしゃれで品のいい本だったので、そこ〔朝日出版〕に頼んで本を出せばいいなって、横尾ちゃんと二人で売り込みに行ったんです。それが成立してお昼ご飯を食べて会社に帰ったら、たまたま梶祐輔さんに会って、「じゃあ〔文章〕梶さんに頼もう」と、センターのロビーで話をしたら引き受けてくれたんです。

平林：ひとつの物語の挿絵を二人で描いているのですが（図3-1）、宇野さんが青色で、横尾さんが赤色で描いているページがあって、青と赤のフィルムを被せることでどちらかの絵だけが浮かび上がるというものでした。（図3-2）全く作風の違う二人の絵が対等に独立性をもちながらも融合しているのが印象的でしたが、その仕掛けもかなり斬新だったのではないのでしょうか。

宇野：子どもの頃、玩具にそういうのがあったんです。おもちゃの感覚ですね。どちらがアイデアを出したのかは覚えていないけれども。お互いのテイストでやろうと言いつ出したのは僕だと思います。

『海の小娘』には主人公の少年がいるんだけど、絵の様式は違ってイメージを統一しようと、アルベール・ラモリス監督の「白い馬」〔1953年、フランス〕という映画を二人で見に行き、少年の年代とかコスチューム

とかイメージを決めたんです。それで共通のイメージで少年を描いたのがうまくいったと思います。

平林：作風が違う絵が重なり合っているのに破綻がないのですが、二人で相談しながらレイアウトしたのでしょうか。それとも持ち寄った絵をレイアウトする人が別にいたのでしょうか。

宇野：二人でやりました。写植を貼るのが大変でした。20行くらいあるのを1行またぎで貼っていったり、そういう作業も楽しくやっていた。横尾家に行った記憶はあまりないので、僕の家に来てくれたんだと思います。もともとデザイナーの仕事には写植の貼りこみも入っていたし、あの時代は編集者もよく写植の貼りこみをやっていたりして、仕事のボーダーラインが曖昧でした。

共同作業でのいざごは全く記憶にないですね。もう少し自分の方を拡大してほしいとか、そんなこともなく、最初からレイアウトも決まっていたような……。見開きのサイズにそれぞれが描くのも、全く喧嘩もなくうまくいきました。

平林：今日ここ [ggg] に展示されている原画の中には、和田誠さんと横尾さんが協働してヨーロッパ旅行の記憶を描いたイラストレーション⁽¹⁵⁾もあって、お互いの絵が複雑に入り組んでいる構成なのに喧嘩することなく成立しています。これも人間関係の成せる技なのかなと思いました。

宇野：これ(図4)は横尾忠則の方がちょっと強いですね。和田くんが遠慮しているように見えるのは、きっと彼の性格なんでしょうね。

この時[1964年]は、東京オリンピックの選手を乗せてきた飛行機でヨーロッパに行くということで少し安く旅行ができたんですよね。僕は参加しなかったんですが、それは、その少し前、デザインセンターにいる時、ヨーロッパに旅行させてくれていたからです。当時はまだ個人旅行は難しく、インテリア・デザイナーのグループでの旅行にデザインセンターが入れてくれたんです。それなのにそれからすぐセンターを辞めてしまうという不義理なことをするんですけど。



図4 横尾忠則、和田誠「ヨーロッパ観光ポスター集」『デザイン』のための原画、1965年

(15)「ヨーロッパ観光ポスター集」『デザイン』No.69(誠文堂新光社、1965年)に掲載。1964年のヨーロッパへの団体旅行の体験をもとに9点を共同制作。「お互いが連歌風に描き加えていくという実験的な試み」で、「海の小娘」の仕事をもうひとつ発展させたものになった。」と横尾は振り返っている。(横尾忠則『横尾忠則自伝』文藝春秋、1995年、86頁)

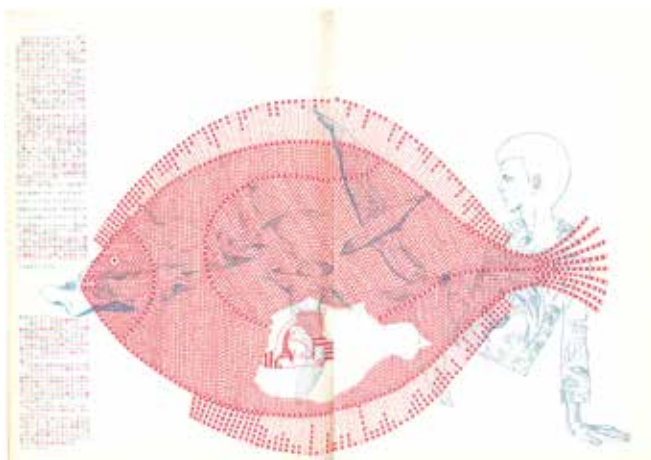


図3-1 梶祐輔(文)、宇野亞喜良・横尾忠則(イラストレーション)、『海の小娘』朝日出版、1962年



図3-2 赤のフィルムを被せると宇野のイラストレーションが浮かび上がる仕掛け



図5 オリミアス（パッケージデザイン：宇野亞喜良、1963年）

ただ、東京オリンピックの前に日本専売公社〔現在の日本たばこ産業株式会社〕の「オリミアス」⁽¹⁶⁾（図5）というたばこのパッケージをデザインしていて、そのデザイン料が100万円ほどセンターに入ってきていたから、自分が稼いだという感覚もありました。

平林：当時は誰もが簡単に海外旅行ができる時代ではないですし、ヨーロッパでの体験はかなり刺激的だったと思うのですが、実際にどんなものを見てこられたのでしょうか。

宇野：昼間はインテリア・デザイナーたちとインテリア系デザイン会社の展示場を見て回って、夜は一人でぶらぶらしたり、当時映画で見たサン・ドニ⁽¹⁷⁾という娯婦街に、同室の人と一緒に遊びにいったりしましたね。

平林：1964年には横尾さんと原田維夫さんと3人で「スタジオ・イルフィル」⁽¹⁸⁾を立ち上げていますが、アメリカの「プッシュピン・スタジオ」⁽¹⁹⁾に影響を受けたのだとか……

宇野：横尾忠則がプッシュピン・スタジオのいろんな資料を持っていて、「こういう考え方のデザインスタジオがいいな」と⁽²⁰⁾。グラフィックデザインとイラストレーションがうまく融合していてバランスがいいんです。そういうやり方で僕たちもやっていこうと決めて、二人でお昼から帰ってきてエレベーターの中で原田くんに来て、「こういうこと考えてるんだけど、どう？」って声をかけたら「僕も入りたい」って言うので、三人でセンターを辞めて「イルフィル」を始めたんです⁽²¹⁾。

平林：「イルフィル」ってどういう意味なんでしょうか？

宇野：これは僕が提案したんだけど、まずイラストレーション〔illustration〕のILLがあります。そして「イルフ」は武井武雄⁽²²⁾さんっていう童画家から。武井さんは自分で考えたおもちゃの展覧会を毎年やっていて、それが「イルフトイス」というネーミングだったんですね。「新しい玩具」っていう意味で、古い〔フルイ〕を逆にして「イルフ」。その「イルフ」をもらったんです。「イルフ」+「illustration」で「イルフィル」。新しいイラストレーションということですね。

平林：横尾さんのエッセイにはイルフィル時代は全然仕事がなかったと書かれています。当時、三人の中で宇野さんが一番の売れっ子だったそうですが⁽²³⁾。

宇野：一番仕事があったのは原田くんじゃないかな。とにかく原田くんにはよく電話がかかってくるにきました。ただ、グループとしても個人的にもあまり仕事はなかったです。横尾忠則は関西の公演の仕事をやっていたんじゃないかな。ペギー葉山とか⁽²⁴⁾。

イルフィルでは、モダニズムのデザイナーのオフィスとはちょっと違う感じがいい、ということで、デパートに行ってちょっと女の子っぽいファニーチャー——白のラッカー塗りの椅子とか、ハート型をしていて6個並べる

(16) 東京オリンピック開催費用に充てるための寄付金付きたばこ。日本専売公社と東京オリンピック資金財団が製造、1963年4月から1964年8月まで販売された。

(17) 後日の確認によれば、宇野が影響を受けた映画は、ビリー・ワイルダー監督「あなただけ今晚は」（1963年）とのこと。映画の舞台は娯婦街であるが、サン・ドニではない。

(18) 「スタジオ・イルフィル」は1964年3月、宇野亞喜良、横尾忠則、原田維夫の3名で結成。翌1965年9月解散。

(19) 「プッシュピン・スタジオ（Push Pin Studios）」は、ミルトン・グレーザーとシーモア・クワストにより、1954年、ニューヨークで結成されたグラフィック・デザインのグループ。イラストレーションを重視した独自のスタイルがデザイン界に大きな影響を及ぼした。

(20) 「スタジオ・イルフィル」の立ち上げについて、横尾は和田誠との対談において次のように語っている。「あの頃の日本のデザインの主流は、アメリカのコンセプトだけの広告デザインの影響とパウハウスの影響を受けた、構成主義的な抽象デザインのいわゆるモダニズムだったわけ。（中略）デザインをイラストレーティブなものにして、もっと面白いものにしたかった。」（和田誠『インタビューまたは対談 その四』話の特集、1992年、14頁）

(21) 1964年2月に日本デザインセンターを退社、3月に「スタジオ・イルフィル」を結成した。

(22) 武井武雄（1894-1983）は児童文化からみた郷土玩具の研究とともに、時代に合った新しいおもちゃ「イルフトイス」を考案、1929年には日本橋三越にて「イルフトイス」展を開催。以後、毎年創作玩具の展覧会を開催した。

(23) 「スタジオを開店したものの仕事の依頼はほとんどなかった。宇野さんは当時すでに有名であったが、その宇野さんにも仕事が来ないのだから、ぼくや原田君には名指しの仕事があるわけがない。」（横尾忠則『昨日のぼく今日のぼく』講談社、1980年、83頁〔初出：『月刊絵本』1978年12月号〕）

(24) 京都労働者音楽協議会のポスターデザインは田中一光からの紹介であった。《ペギー葉山リサイタル 春日八郎艶歌を歌う（京都労働者音楽協議会）》はクライアントから苦情があったものの、以後の横尾の作風を確立する記念碑的な作品となった。

と円形になるような家具を買ったりとか、赤い絨毯に白い家具を置いたりしました。

月末になると事務の女の子―後に黒田征太郎と結婚するエミちゃん⁽²⁵⁾―の給料と家賃を三人が集まってポケットから出して整えるんです。

当時、江戸川乱歩編集の『宝石』という雑誌に、僕と横尾忠則は挿絵とかを描いてたんですね⁽²⁶⁾。それで二人分の原稿料を彼女に取りにいてももらったんだけど、帰りに彼女がスイカをぶら下げて帰ってきて、二人のギャランティがスイカに化けたっていうこともありました。ギャラがそれくらいだったってことですね。

2. グラフィックデザイナーのジャンル横断

平林：1960年代、宇野さんや横尾さんの仕事は文学や演劇といったジャンルの人々から高く評価されて、当時のサブカルチャーとも繋がっていきますね。

宇野：60年代、原宿に僕の仕事場がある時、横尾忠則と一柳慧さんと二人で何かやろうというところに僕も加わって、バンドを作ろうとかロックをやろうという話もありましたね。

平林：宇野さんは何を担当する予定だったのですか？

宇野：僕は楽器ができなくて、具体的なところまではいかなかったんだけど、集まってグループを作ろうとしたことがありました。一柳さんも草月〔アートセンター〕なんかでよく前衛的な音楽会とかがあって、そういう現代音楽みたいなものへの反動だったのかもしれないですね。ロックの方が時代を反映して面白いとか、抽象的な音よりもっと風俗みたいなものを仕込んだものをやりたいという感覚があったのかもしれないですね。

平林：具体的なことが決まっていなくても、同志が集まってまずはグループを作るというスピード感は、イルフィル結成の流れに似ていますね。

横尾さんのエッセイには、当時のデザイナーの中ではジャズを聴いている人が多かったけれども、自分の趣味には合わなかったと書かれていました。

宇野：僕も同じですね。その時代はジャズ喫茶が流行っていて、足でこうしてる〔小さくリズムをとる〕のとか、嫌でしょうがなかった。それでロックが入ってきた時、なんかホッとしましたね。こっちの方が分かるな、って。

平林：1960年代には草月アートセンターで音楽やダンス、映画などの実験的なイベントが行われていましたが、宇野さんはどう感じていましたか？

音楽に造詣が深く草月のポスターも多くデザインされている和田誠さんが、ジョン・ケージのパフォーマンスについて「これがつまらないって言ってちゃあ遅れるんじゃないかって、我慢して見てました」⁽²⁷⁾と書かれていたので、集まっている人みんなが理解していたわけでもないのかなと思います。

(25) エミちゃんこと桜井莞子は、日本デザインセンター勤務時に宇野、横尾、原田から声をかけられて「スタジオ・イルフィル」の「雑用係」をつとめたという。

(26) 推理小説雑誌『宝石』は、1957年8月号より「江戸川乱歩編集 宝石」と、乱歩の名を譲り、乱歩自身が1960年10月号まで責任編集を担った。1964年5月に廃刊となり、宇野と横尾の原稿料は、出版社が「倒産したため十パーセント位しか払ってもらえなかった」と横尾が回想している。(横尾、前掲『横尾忠則自伝』67頁)

(27) 和田誠「自分にとっての60年代」『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』株式会社フィルムアート社、2002年、136頁 同書で和田は「あの頃はそういうものが分からなくちゃいけない、見てないと立ち遅れるんじゃないか、退屈だなんて言うのも馬鹿にされるんじゃないかと思って、結構無理もしてたんですよ。」とも語っている。一方、横尾は「実際、前衛芸術は観念的で、和田君じゃないが難解で退屈でその上よくわからなかったが、根が真面目なばくはそれでもなんとか理解しようとして、わかってはわからなくても草月会館の前衛的な催物にはよく足を運んだ。」と回想している。(横尾、前掲『横尾忠則自伝』55頁)



図6-1 コシノジュンコのブティック「コレット」ロゴマーク(デザイン:宇野亞喜良,1966年)



図6-2 横尾忠則《ジョン・シルバー(劇団状況劇場)》1967年
右下に「コレット」、左下に「ナジャ」の広告がある。

(28) 久里洋二、柳原良平、真鍋博の3名で1960年に結成し、アニメーションの自主制作を行なった。1960年より草月ホールにて定期的な上映会を開催。

(29) 「アニメーション・フェスティバル」1964年9月21日～26日。宇野は『白い祭り』を出品。翌年の「アニメーション・フェスティバル'65」では『お前とわたし』を、翌々年の「アニメーション・フェスティバル'66」では『午砲(ドン)』を出品している。

(30) 前掲『輝け60年代 草月アートセンターの全記録』、343頁

(31) 1966年、ファッションデザイナーのコシノジュンコが北青山に開店し、文化人や音楽関係者が集った。高橋睦郎が命名し、金子國義が家具デザインを手がけ、宇野が唇の形のロゴマークをデザインした。コシノは、ザ・タイガースをはじめ、グループ・サウンズの衣装を数多く手がけた。横尾のポスター《ジョン・シルバー(劇団状況劇場)》には、この「コレット」と後述の「ナジャ」のロゴマークが入っている。(図6-2)

(32) 1968年2月、モンキーズ・ファンクラブ日本支部のメンバー公募により結成した5人組のバンドで、シングル2枚をリリースした。宇野はロゴマークやレコードジャケットなどのビジュアルデザイン全般に関わった。コスチュームデザインを担当したとの記録や証言もある。(『印刷博物館 企画展 1960年代グラフィズム』印刷博物館、2002年、282頁)
グループメンバーであった小坂忠はインタビューで宇野について「人柄はソフトなのに、とにかく実験的なことに挑戦しようとするエネルギーがすごい方」、そのデザインについては「正直、最先端すぎて分からなかった(笑)」と語っている。(君塚太「小坂忠が語るアーリーイヤーズ～デビューの頃」『記憶の記録 LIBRARY』ウェブサイト: <https://www.kiokunokiroku.jp/post/kosakachu> [最終アクセス 2024年1月6日])

(33) デビュー曲「涙は花びら」(1968年)の作詞を宇野が手がけた。作曲は村井邦彦。

(34) 新宿二丁目にあるバー「Nadja (ナジャ)」は、アンドレ・ブルトンの小説から瀧口修造が命名、宇野がロゴを手がけた。澁澤龍彦、唐十郎、四谷シモン、金子國義、コシノジュンコら、多くの著名人が通った。

宇野：僕も同じ感じです。行っってはみるんですけど、たとえばジョン・ケージは、板とかを引っ張って会場を歩く、その引きずる音だけが響くとか……あまり面白くなかったですね。それでも嗅覚でなんとか嗅ぎ取ろうとして集まっていたのかもしれないですね。

だから生活している若者の感覚というか、ロックが出てきてホッとしましたよね。ただ、ほとんどのグラフィックの人はモダンジャズとかを聴いていました。

久里洋二さんは叫びとかそういう実験音楽を面白く映画音楽にしていました。ナンセンスなんだけどドラマティックでもあるし、なんか不思議な使い方をしていて。草月はそういう日本の前衛の根源でしたね。

久里さんと真鍋〔博〕さんと柳原〔良平〕さんの「アニメーション三人の会」⁽²⁸⁾は毎年草月で上映会をやっていて、その何回目かに横尾忠則と和田誠と僕が招待されたんです⁽²⁹⁾。和田さんと横尾ちゃんは久里さんのところでアニメーションを作って、僕は東京映像っていうコマーシャルをやっている会社がスペースとスタッフとメカニズムを貸してくれました。

平林：横尾さんは2回出品しているんですが、宇野さんは3回制作されていますね。3回目は「製作・監督・脚本・飾画＝宇野亞喜良」⁽³⁰⁾と書いてあって、1人で作ったように見えるのですが。

宇野：2本目は僕が1人で作っていたら、1回目のカメラマンがどこから聞きつけて、「何で言ってくれないんだ、俺がやるよ」と言ってくれて、3回ともその池田伝一さんっていうカメラマンがやってくれてるんです。

平林：1960年代後半になると、宇野さんの仕事はさらに様々なジャンルに広がっていきます。例えば、コシノジュンコさんのブティック「コレット」⁽³¹⁾のロゴマーク(図6-1)をデザインされていますね。このお店には金子國義さんの絵や家具があったり、グラフィックデザインがファッションと結びついて、当時流行したグループ・サウンズ等、音楽にも繋がっていきます。宇野さんもこの時期、GSグループの「ザ・フローラル」のビジュアル・イメージをプロデュースされていますね。レコードジャケットだけでなく衣装や作詞も手がけたとか⁽³²⁾。

宇野：衣装はどうだったかな。作詞は1曲ありましたね⁽³³⁾。全く売れなかったけど。

平林：そして、この頃、新宿の「ナジャ」⁽³⁴⁾のロゴやマッチのデザイン、ゴーゴークラブ「パニック」のポスター(図7)や内装も手がけています。

宇野：1965年に『話の特集』っていう雑誌が出て、そのアートディレクションを和田誠くんがやっていたんだけど、この雑誌で彼の存在は大きいんですよね。その中で栗田勇さんが一種の官能小説みたいなものを書いていて⁽³⁵⁾、和田くんがその挿絵を僕にと指名してくれた。第1号が出た時に知り合いがその雑誌を持ってやってきた。そのうち2人はゲイの人で、1人は女性でお店のママだったんですね。お店を始めるのに、『話の特集』第1号のその挿絵(図8-1)を使いたいということで、それが「ナジャ」っていうお店のマッチやコー

スター（図8-2）になりました。

デザインセンターにいた時から、おそらく最初はコシノジュンコを通してだと思いますが、ゲイ寄りの文化に縁があったんです。四谷シモンとか、彼女がそういう友人をいっぱい持っていました。コシノジュンコと僕が主催したパーティで、仮装パーティっていうテーマだったんだけど、来てみたら女装パーティで、男たちがみんな女になっていたこともあります。

僕はそういう気は全くないんだけど、この時1回だけ女装して出たことがあります。ただ、女性にメイクをしたりするのは当時から好きでしたね。



図7 宇野亞喜良《パニック》1967年（写真提供：刈谷市美術館）

平林：ティーファクトリーのお芝居のクレジットに美粧：宇野亞喜良とありましたね⁽³⁶⁾。

また、1960年代、「スペース カプセル」というクラブではショーの演出まで手がけています。これはウェブサイトの記事なんですけど、「半世紀前の赤坂に著名人が集う宇宙船クラブがあった！」というタイトルで、「スペース・カプセル」について書かれています⁽³⁷⁾。宇野さんもよくいらっしやったと。



図8-1 栗田勇（文）、宇野亞喜良（イラストレーション）『愛奴』『話の特集』2月創刊号、日本社、1966年、33頁

宇野：黒川紀章が建築したところですね。ここでは何曜日は寺山さんや天井棧敷の誰か、何曜日は状況劇場、何曜日には土方〔巽〕さんのところというように日替わりで担当することになっていて、そのレパートリーの1日を僕が作ったことがありました⁽³⁸⁾。人形作家の辻村ジュサブローさんに巨大な悪魔を作ってもらったんですが、ダンサーが悪魔のペニスを延ばして、女性と交わるようなダンスでしたね。



図8-2 「ナジャ」コースター（デザイン：宇野亞喜良）

平林：チラシを見ると1970年1月の金曜日には「SEX OLOGY」と書いてあって、宇野さんと辻村ジュサブローさんの名前がありますね。

宇野：2回くらい辻村さんにオブジェを作ってもらいましたね。悪魔のオブジェの他に女性のヴァギナの巨大なものを作ってもらって、そこから踊り子が出てくるというのもありました。

平林：説明文に、「ブラックライト」とか「ストロボ」とか書いてあるので、サイケデリックなショーを想像します。

宇野：そうですね。そういう時代でした。

3. イラストレーターという仕事

平林：宇野さんがお持ちの《制作中》（図9）という横尾作品があるのですが、これは宇野さんの一言で横尾さんが手を止めて、未完成の状態で購入されたのですよね。

宇野：南天子画廊でやった展覧会で横尾ちゃんがカンヴァスに描き始めた初期のものでですね。完成しちゃうよりもこの感じがいいな、と思って、「そこで止

(35) 栗田勇「愛奴」を指す。『話の特集』1966年2月創刊号（日本社）より5月号まで4回にわたって連載され、宇野がイラストレーションを担当した。6月号より宇野は寺山修司「絵本・千夜一夜物語」の挿絵を担当。

(36) ティーフクトリー公演「P.P.Pasolini's PORCILE『豚小屋』」（2011年）では衣装・美粧を、「P.P.Pasolini's Bestia da stile『文体の獣』」（2012年）では、衣装・美粧・人形デザインを宇野が担当している。

(37) 北村泰介「半世紀前の赤坂に著名人が集う宇宙船クラブがあった！フラワー・メグが証言 公演は延期に」『よろず〜ニュース』2022年1月30日（ウェブサイト：<https://yorozoneews.jp/article/14534525> [最終アクセス2024年1月6日]）「スペース・カプセル」での活動がきっかけでデビューした歌手・女優のフラワー・メグ提供のイベント・スケジュール等が掲載されている。なお、フラワー・メグは宇野が美術を手がけた演劇に数多く出演している。

(38) 前述のウェブサイトに掲載のチラシによれば、1970年12月及び1971年1月の金曜日には「宇野亞喜良ショウ〈ボルノボエム〉」と題し、構成・演出・美術：宇野亞喜良、装置：辻村ジュサブロー、出演：ジュン、竹中敬一のイベントが開催されている。



図9 横尾忠則《制作中》1966年、宇野亞喜良氏蔵



図10 横尾忠則《Indicate Art》2005年、作家蔵

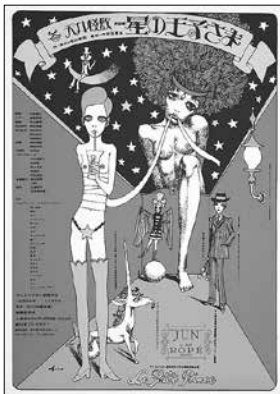


図11 宇野亞喜良《演劇実験室◎天井桟敷公演「星の王子さま」》1968年

(39) 「GENKYO 横尾忠則 原郷から幻境へ、そして現況は？」東京都現代美術館、2021年7月17日～10月17日

(40) 天井桟敷のポスターは、寺山修司の台本完成前に描かれたという。(瀧本唯人、宇野亞喜良、和田誠、横尾忠則『四人四色』白水社、2009年、85頁)

(41) ヴェルシュカ・フォン・レーンドルフ (Veruschka von Lehnndorff) は、1939年、東プロイセンのケーニヒスベルク (現ロシア領) 生まれのファッションモデル。ミケランジェロ・アントニオーニ監督の映画『欲望』(1966年)では本人役を演じた。

(42) プロジェクト・ニクス 第4回公演「星の王子さま」(ザムザ阿佐ヶ谷、2009年)

(43) 九條今日子 (1935-2014) は演劇・映画プロデューサー。寺山の死後には寺山作品の著作権管理を行っていた。

(44) プロジェクト・ニクス 第6回公演「星の王子さま」再演 (吉祥寺シアター、2010年)

(45) 黒色すみれは女性2人からなる音楽ユニット。宇野が長らく美術を担当した演劇ユニット「プロジェクト・ニクス」の舞台の多くに出演、演奏で関わっている。CD『片羽の天使のババーヌ』(2009年)、『Cosmopolitan』(2014年)では、宇野がジャケットのイラストレーションを手がけた。

めて」って言ったんでしょうね。

平林：この作品は1966年に制作された通称「ピンクガール」シリーズの中で異色の1点ですが、横尾さんは2005年にこれを反復した作品(図10)を描いていて、モノクロ画面に絵具の色指定を文字で入れているんです。作品は全て未完だと言い続けている横尾さんにとって重要な意味をもっているだけでなく、グラフィックデザイナーの色指定のようなアイデアを盛り込みつつ、絵具のチューブに書かれている色名を使うところや《Indicate Art》というタイトルに画家の意識が感じられて、デザイナーから画家への移行を意識させる作品になっています。

宇野：自分が過去に描いたモチーフの要素をうまく使って描いていますよね。自分が設定したテーマをまた新しい角度で見るとというのが面白いなあと。[「Y字路」も都現美の展覧会⁽³⁹⁾でいっぱいありましたよね。

平林：宇野さんが過去のご自身の作品を意識的に反復する例はあまり見ないのですが、演劇のポスターの場合、例えば1968年の天井桟敷の「星の王子さま」を何十年後かに別の劇団が上演して、同じ演劇作品のポスターを手がけるということがありますね。そういう時にご自身の過去作品を活かしたデザインをすることはありますか？

宇野：僕の場合はないですね。昔描いたモチーフを別の表現でというのは、横尾忠則的なクリエイティビティでしょうね。

ちなみに、天井桟敷の「星の王子さま」のポスター(図11)は、縦にテキストが入っているでしょう？これはデザインの段階で僕が適当な長さを伝えて、そういうラフを渡しておく、僕が指定した文字数で寺山修司がコピーを書いてくれるんですね。内容に関係あるのかないのか分からないけど、そのコピーはポスターのためのオリジナルなんです⁽⁴⁰⁾。

この人〔ポスター中のスーツ姿の人物〕は、細かいことを言うと、JUNがニューヨークのモデルを使った男装のコマーシャルがあって、僕はそのヴェルシュカというモデル⁽⁴¹⁾が好きで、そのイメージがあった。昔はこういうふうに〔JUNとROPEのロゴを指して〕わりとコマーシャルが入っているんですね。

平林：その時々状況がポスターに反映されるのですね。2回目の「星の王子さま」⁽⁴²⁾(図12)にもJUNとROPEのロゴが入っていますね。

宇野：この時は寺山夫人⁽⁴³⁾がまだ健在で、JUNのコマーシャルをとってくれたんです。

平林：何十年も経っているのに、同じ演目のポスターに同じ企業のロゴが入るとするのが面白いですね。

宇野：2回目と3回目⁽⁴⁴⁾(図13)のデザインは近いですね。同じ劇団なんです。これは出演者の黒色すみれ⁽⁴⁵⁾の2人ですね。この人は〔ポスター中のスーツ

姿の人物)は主人公で、亭主を殺して男装して逃げている親子なんです。

平林：同じ劇団で出演者が同じだから登場人物のイメージが重なるわけですね。

このポスターの色指定紙に、C35、Y10というような数字が書いてありますが、パーセンテージから色がイメージされるのでしょうか？ 今開催中の横尾さんの展覧会でも同じような色指定の資料が出ていました。

宇野：感覚的にだいたい分かりますけど、大日本インクが出しているハンドブックみたいなものがあるって、それでパーセンテージを正確に見直すんです。昔は大日本印刷とか凸版印刷とか、独自に持っている小型の印刷物がありましたよね。

北沢：今はもうほとんどないですね。カラーチャートももうないです。この色とこの色をかけるとこの色になる、というのが分かって面白かったんですけど。

平林：宇野さんの絵を使ったCDジャケットもよくお見かけしますが⁽⁴⁶⁾、ザ・フローラルのレコードジャケット(図14)のようにトータルでデザインするのではなく、イラストレーションを提供して、デザインはアートディレクターに任せていらっしゃる。それは、デザインの仕事にデジタル作業が必須になってきたからでしょうか。

宇野：ええ、その通りです。この時代〔ザ・フローラルのレコードジャケット〕は、パーセンテージを指定したりして僕がデザインしてますね。

平林：最近のCDジャケットの場合、アーティストが宇野さんの絵を希望されるのか、アートディレクターが宇野さんの作品を提案するのか、どちらなのでしょう？

また、依頼を受けてから、音楽を聴いたイメージをもとに描くのか、アートディレクターからこんな絵を描いてほしいという具体的な注文があるのか、どのように進むのでしょうか。

宇野：だいたい、アーティストの方が宇野亜喜良でいこう、と言うんでしょうね。僕はそうした音楽をよく知っているわけではないので、以前に作った曲を聴いてイメージしたり、コンセプトを聞いて描きます。アートディレクターを自分から指定することはないですね。これを逆版にしてほしいとか、抜き版にしてほしいとか、そういうイメージがある時はグラフィックなテクニックを要求することもあります。

平林：宇野さんのインタビューを読ませていただくと、ご自身が提供したイラストレーションをどのようにデザインしてもらってもいい、結果的にできたものが面白くなっていけばいい、という発言が多く見受けられますね。

宇野：最近はそのような考え方が多いですね。



図12 宇野亜喜良(Project Nyx 第4回公演「星の王子さま」)2009年(AD: 宇野亜喜良、D: 福田真一)(写真提供: 刈谷市美術館)



図13 宇野亜喜良(Project Nyx 第6回公演「星の王子さま」)2010年(AD: 宇野亜喜良、D: 福田真一)(写真提供: 刈谷市美術館)



図14 レコード・ジャケット: ザ・フローラル「涙は花びら/水平線のバラ」ミュージカレールレコード、1968年(デザイン: 宇野亜喜良)

(46) 布袋寅泰『GUITARHYTHM』(1988年)、椎名林檎『浮き名』『蜜月抄』(2013年)、ドレスコーズ『バイエル』(2021年)などがある。また、BUCK-TICKやSHAKALABBITSには複数回にわたりCDジャケット等のイラストレーションを提供している。

平林：この作品集『宇野亞喜良画集 Kaleidoscope』⁽⁴⁷⁾も、ご自分の作品をデザイナーの方にかなりお任せしていますね。

宇野：〔本の印刷設計を担当した〕津田淳子さんは、ここ〔ggg〕で僕の展覧会があった時も1フロア全部やってくれました。もう1フロアは刈谷市美術館が貸してくれた作品で⁽⁴⁸⁾、僕はほとんど何もしなくてできちゃった展覧会なんです。

平林：ご自身の個展をそこまで任せられる信頼関係がすごいと思いました。

宇野さんの作品を使った商品もたくさん出されていますが⁽⁴⁹⁾、フィギュアも作られていますね⁽⁵⁰⁾。

宇野：僕は立体作品が好きで自分で作ったりしますが、フィギュアに関しては業者任せです。スケッチみたいなものから立体にしてくれるんですけど、中国で作っているんですよ。

平林：立体作品はどのように作るのですか？最初にイメージがあってそれに向かっていくのか、作りながら形ができていくのか。

宇野：イラストレーションもそうですけど、あんまりラフを描いたりせず、直接つけていきますね。

平林：素材は粘土ですか？

宇野：そうですね。普通の石粉粘土。子どもの頃から立体は好きなんです。たぶん父親が喫茶店の室内装飾をやっていたと思うんですが、それで母親と再婚して僕たちが生まれるんだけど、戦後もその職業を引きずっていて、集団疎開から帰ってきてからは、室内装飾をやる時に、僕が部分的にやらされたりするんです。

平林：最近では新宿のバー「Le Temps (ルタン)」の室内装飾をやってらっしゃいますね。その頃の影響もあるのでしょうか。

宇野：その残像があるかどうかは分からないけれども、技術的には立体を作るとか塗装をする、例えば赤いラッカーを塗っておいてそれから黒いラッカーを塗って研ぎ出すとムラになって赤い色が出てくるとか、そういうインテリアのテクスチャーということもやった経験があるんです。

(47) 『宇野亞喜良画集 Kaleidoscope』グラフィック社、2021年。特殊印刷設計を津田淳子が、ブックデザインを大島依提亜が担当した。

(48) 本展には宇野亞喜良の作品を包括的に所蔵する刈谷市美術館の所蔵作品が多数出品された。

(49) 2017～2021年には宇野自身がデザイン監修するアーティストグッズブランド「QXQX (クスクス)」により衣料や雑貨が製作された。

(50) 2020年、宇野の描き下ろしイラストレーションを立体化したミニチュアフィギュア「宇野亞喜良 Petite Poupee Collection (プティプベコレクション)」(企画製作：ケンエレファント)が発売された。

平林：舞台美術については、10年ほど前の写真で宇野さんが直接描いていらっしゃるのを見たことがあって、外注でないことに驚きました。

宇野：直接描いたりすることもありますね。最近は腰を痛めたりして演劇の仕事から遠ざかっていますが、そういうことを父親の手伝いでやっていたので、衣装なんかでもちょっとした汚しをつけたいとか、石段のところに暗い影を入れたくてスプレーでやったりするんですよ。現場でエネルギーが必要な作業で、身体に負担がかかるから最近はあまり演劇に関わらなくなり

ましたね。

平林：宇野さんは、これほど多様な仕事を手掛けながら、肩書きはずっと「イラストレーター」ですね。イラストレーターという仕事は一般的には何かのために絵を描くのだと思うんですが、むしろ絵をいろんなものに展開させて、例えば演劇だったり音楽だったり、店舗の装飾だったり、そんな共同作業をすることがイラストレーションなのではないかと感じるところがあります。

宇野：僕が高校の頃、演劇をやっている人に絵を渡したら、「君の絵はセンチメンタルで、こんなことじゃいい日本はできないよ」と言われたことがあります⁽⁵¹⁾。戦後ってわりとインテリっぽい若者は左翼っぽい発想をしていたみたいなんですけど、そう言われたこと、センチメンタリズムを否定されたことが逆に僕に影響しているかもしれない。僕が考えてないような、否定される内容とかテーマとかモチーフを要求されるとそれにどう応えようかということで僕が生まれるというところがあって、だから例えば時代小説を目の前に置かれてこれを描けと言われれば描こうと思うし⁽⁵²⁾、エロティックな官能小説がくればそういう感じを出したいと思う。それはもしかすると僕に仕事を頼む編集者が僕をそう分析していたり、こういう要素もあり得ると考えて依頼してきているので、編集者の多様性のおかげで僕のいろんなスタイルがあるんじゃないかと思ったりもします。

だから仕事ができるまで「こういうことをやりたい」と考えることがあまりないんですね。

平林：外からの力によって自分なり作品なりが変わること、化学変化が起こることを楽しんでいるという気がします。

宇野：そうですね。相手によって皮膚の感覚が変わるみたいなの。

平林：一方で、クライアントがない作品も発表していらっしゃって、一昨年の個展⁽⁵³⁾の作品（図15）は額縁まで全てご自身で指定されて、額も含めた立体が宇野さんの作品として完結しているように思いました。ただ、画面には絵だけではなく、俳句が書かれているところに、イラストレーターとしての態度も感じました。

宇野：そうですね。他人から押し付けられたようなテーマを自分で設定するところが画家とはちょっと違うところで、例えば芭蕉の男性的な俳句を少女がどう捉えるかとか、少女を主体とした感性に置き換えてみるとか、今やっている展覧会⁽⁵⁴⁾でも、男たちの俳句を全部女性の一人称にしています。

平林：他所からの自由なお題じゃなくて、自分に対して俳句の中からお題を選んで、それに自分はどうか対応するかという……制約をむしろ楽しむようなところには、イラストレーターやグラフィックデザイナーとしての経験を感じさせますね。



図15 宇野喜良《半長靴》2021年

(51) 高校生時代のこのエピソードについて宇野は「だからぼくは、自分自身の思想や体質を絵で描くのではなく、企業やスポンサーのことを絵で翻案するという姿勢であれば、文句を言われる筋合いはないとも思ったのです。」と語っている。（前掲『四人四色』、57頁）

(52) 宇野が挿絵を手がけた最初の時代小説は笹沢左保『木枯し紋次郎』（1971年）であったという。こうした依頼について宇野は「自分ではできると思わなかったのに、時代小説の挿絵を描かないかと言われたりして、それならできるとも思わなかったと他人の思いに同化しようとするのが重なり、表現の幅が少しずつ広がったような気がするのです。」と語る。（前掲『四人四色』、84頁）

(53) 「宇野喜良展 少女句楽部」銀座三越、2021年11月24日～12月7日

(54) 「宇野喜良 蕉風」展、Galerie LIBRAIRIE 6/ シス書店、2023年5月6日～5月28日

宇野：まさにそうですね。

平林：また、作品が真っ新な紙とかキャンバスから始まっているのではなく、最初に石膏を塗っていらっやいますね。店内装飾や舞台美術のように与えられた環境があって創作が始まるという印象を受けました。

宇野：あるテクスチャーというか、素材もほしいんですよ。逆に薄い和紙みたいなものでやってみたいと思うこともあるし、今はボール紙にテクスチャーをつけて描いてるんですけどね。

インタビューを終えて

宇野亞喜良は横尾忠則とともに1960年代の若者文化のアイコンである。両者ともアングラ演劇のポスターに代表される挑発的な表現が注目され⁽⁵⁵⁾、演劇、文学、音楽、ファッションなどジャンル横断的な活躍で新しい時代の寵児としてメディアを賑わせた。「時代の寵児」という呼称は、ある特定の時代にもはやされること、つまりその時代に消費される存在であることの裏返しでもあるが、彼らの特異な点は、現在に至るまで第一線で活躍し続けていることであり、当時の作品が時代と切り離されても輝きを失わないことである。

かたや画家に転向し、かたやイラストレーターを貫きながら、ジャンルに固執しない活躍が注目される二人のクリエイターの出発点を確認すること、横尾とは別の道を歩んだ宇野の視点から両者を育んだ時代を知ることが本インタビューの意図であった。宇野との対話を通して特に印象に残ったのは、デザイナーという職業に付随する環境の受け入れ方である。横尾にとっては時に窮屈な存在であった表現上の制約やクライアントの要望⁽⁵⁶⁾が、宇野にとっては創作の始点となっており、これが現在の二人の立ち位置を決定づけているのではないかと感じたのである。

横尾も宇野も、1960年代に独自のスタイルを確立している。だからこそ、その時代の寵児たりえたわけだが、両者が当時の評価によることなく現在まで必要とされ続けている背景には、変化を求める姿勢に共通点を見出せる。

横尾はモダニズムに背を向けた土着的なモチーフや独特の色彩によって、唯一無二のスタイルを作り上げた。しかし、その成功を自ら捨て去り、画家として歩み始める。横尾流デザインの始点である《TADANORI YOKOO》(1965年)の画面で「29歳で絶頂に達して僕は死んだ」⁽⁵⁷⁾と宣言しているように、以降も新たな型が完成する前に放棄し、あるいは複製により記号化してしまう。自ら消費することで、極めて早いサイクルで生まれ変わり、時代の先を走っていくのである。そして、その原動力はその時々興味を反映しており、自分自身の中にある。確固たる自分軸を持ち続けていることが、変容しながらもぶれない横尾忠則という存在をつくっているといえるだろう。

宇野は早くから完成されたスタイルを持ちながら、周囲との関係性によって自在に出力方法を変化させる。時代が移ってメディアが変わり、他者にデザインを委ねても、核となる宇野亞喜良の個性は失われることがない。描かれた作品が単

(55) 横尾の作品としては劇団状況劇場の「腰巻お仙」(1966年)や、創立メンバーでもあった演劇実験室天井桟敷の「青森県のせむし男」(1967年)、「毛皮のマリー」(1967年)のポスターがよく知られている。宇野もまた天井桟敷のポスターを手がけ、「新宿版 千一夜物語」(1968年)、「男装劇 星の王子さま」(1968年)がよく知られる。

(56) 横尾はデザインにおいて制約や要望を完全に否定していたわけではなく、それらが創造の糸口となることもあれば、打開する手法が新たな表現に繋がることもあった。

(57) 本作はヘルソナ展出品のために制作された横尾自身のための広告で、首を吊った自画像が描かれ、画面下には「HAVING REACHED A CLIMAX AT THE AGE OF 29, I WAS DEAD.」と記されている。

独で流通するのであれば画家と称してもよいはずだが、宇野は自身をイラストレーターと位置付けている。

横尾作品の特徴の一つが自作の反復であることに對し、宇野が自作の意識的な反復はしないと切り切るの、他者からの依頼が出发点であり、他者との関わりによって作品が生成するからであろう。

画家としては排除したいはずの制約、つまりクライアントからの依頼や要望が宇野にとっては制作の原動力である。どんな題材でも描けるのではないかと思わせる技術をもつ宇野にとっては、外部からの課題に応じて自身の可能性が引き出されること、そして作品によって社会と繋がるのが喜びであり、自己表現に優先する。

今回のインタビューを終えてから、24年前に語られた宇野の言葉を改めて見直してみたのだが、驚くほど姿勢が一貫していることが分かる。

「挿絵を書くとき、ぼくは内容に忠実であろうとします。伝えるべきテーマや、作品の本来正しくもっている世界を出したいと思っている。それをどういう方向で描いていけばいいかと考えるとき、自分の中に変化が起きてきます。自分を先に考えるのではなくて、作品のもっている要素に侵食されてしまおうという感じがあります。(中略) 作品を読んで、そこからどう自分が変容していくかを感じるのが楽しいのです。相手の懐に入ることのでられる快樂、そうやって絵のバリエーションが出てくるわけです⁽⁵⁸⁾。」

「自主性のない状態に自分がいることが好きなんです。そうやって変わっていくことが、ぼくはいちばん快適なものです。ポルノから絵本まで描いたというのは、そういうことなんです⁽⁵⁹⁾。」

「演劇ではポスターだけを頼まれる場合と、同時に舞台美術や意匠などにもかかわることがあります。ですからぼくは、ポスターという印刷メディアにかかるものだけをイラストレーションとは思っておらず、これらのトータルなものをイラストレーションととらえています。これは、ぼくたちが東京イラストレーターズ・クラブを作ってから、ずっと言い続けてきたことで、テーマ、条件、スペースの三つが決められて行なうことはすべてイラストレーションという感じがするんです⁽⁶⁰⁾。」

宇野がインタビュー中で述べているように、デザイナーの作業領域が曖昧であった60年前に比べ、現在は完成までの工程が細分化され、それぞれに専門的な技術や知識が求められる。その状況下においても、宇野のイラストレーションは全体を構成する一部でありながら、核となって全体を包括する個性を放っている。

時代や環境の変化に対する柔軟な態度と、60年間変わらないイラストレーターとしての姿勢が、時代に流されない宇野亞喜良という個性を作り上げているのだろう。

最後に宇野が1966年に自らのテキストに引用した「東京イラストレーターズ・クラブ」のマニフェスト⁽⁶¹⁾を確認して本稿の結びとしたい。

(58) 前掲「四人四色」、68頁

(59) 同上、91頁

(60) 同上、84頁

(61) 宇野亞喜良「序文」、東京イラストレーターズ・クラブ編『年鑑イラストレーション 1963-66』三和図書、1966年

ぼくたちは
現代をイメージによって証言し
そのコスモスの拡大を意識の根底として
創造的形象化をめざす
イラストレーターの集団として
東京イラストレーターズクラブを結成する

ぼくたちは
批評精神を内包するプリズムとして
イラストレーションに現代を映しこむ
作業にとりかからねばならない

ぼくたちは
未来の映像のために
受信装置を完成しなければならない

ぼくたちは
愛の鼓動を視覚に翻訳しなければならない

ぼくたちは
そこらあたりのにじんだしみから
フィルムの逆回転のように
涙を復元し記録しなければならない

ぼくたちの墓標はぼくたちの手でしるそう

1964年
東京イラストレーターズクラブ結成のマニフェストより

宇野亞喜良 略歴／インタビュー関連年表

- 1934年 愛知県名古屋市に生まれる
- 1952年 名古屋市立工芸高等学校図案科卒
- 1953年 第3回日宣美展で入選、日本宣伝美術会名古屋地区会員となる
- 1955年 上京
- 1956年 カルピス食品工業広告課に入社、同社の広告・宣伝に携わる
第6回日宣美展で特選、東京会員となる
- 1960年 日本デザインセンターに入社
第10回日宣美 会員賞受賞
- 1964年 日本デザインセンター退社
原田維夫、横尾忠則と「スタジオ・イルフィル」結成（翌年、解散）
「アニメーション・フェスティバル」にアニメーション作品を出品
（以後1966年まで参加）
灘本唯人、和田誠、山口はるみ、横尾忠則らと「東京イラストレーターズ・クラブ」を結成（1970年解散）
- 1965年 マックスファクターの新聞広告で東京ADC銀賞受賞
『フォア・レディース・シリーズ』（新書館）で寺山修司の挿絵を担当
「ペルソナ1965」（松屋銀座）に参加
『話の特集』創刊号で栗田勇「愛奴」のイラストレーションを担当
- 1966年 劇団人間座の公演ポスターを手がける
コシノジュンコのブティック「コレット」のロゴマークをデザイン
- 1968年 GSグループ「ザ・フローラル」結成に際し、ビジュアルイメージをプロデュース
劇団天井棧敷の公演ポスターを手がける
- 1982年 第13回講談社出版文化さしえ賞受賞
- 1989年 サンリオ美術賞受賞
- 1992年 『カモメの家』（作・山下明生、理論社）で第6回赤い鳥さし絵賞受賞
- 1999年 紫綬褒章受章
- 2006年 演劇ユニット「プロジェクト・ニクス」の立ち上げに総合美術として関わる
- 2008年 『悪魔のりんご』（作・舟崎克彦、小学館）で第13回日本絵本賞受賞
- 2015年 新宿梁山泊『ジャガーの眼』の美術、結城座『オールドリフレイン』の人形美術で第22回読売演劇大賞選考委員特別賞受賞
- 2024年 個展（東京オペラシティ アートギャラリー、刈谷市美術館他）

IWAMATSU Tomoyoshi

The work *Neutral Order – In the State of Continuous Existence* was made by Suga Kishio, one of the leading figures in the Mono-ha art group. It consists of both inorganic matter (steel pipes) and organic matter (wood). To be more specific, there are eight steel pipes of various lengths, and eight wooden parts. The wooden parts (cut-off tree branches) were repeatedly stuck inside the pipes, to create a single relationship. Although the damage to the work varies according to the material, some of it lies in the fact that the two materials were combined. When the work was acquired, the museum consulted with the artist in regard to both the exhibition method, and the conservation and restoration treatment policy. In effect, a treatment policy was established based on Suga's idea that any changes to the surface of the pipes and wooden parts that might occur in the process of conserving the work were permissible as an occurrence that was concomitant with preserving it, and the museum's fundamental policy of doing as much as possible to maintain the current state of the parts that make up the work. As there was extensive insect damage, particularly of the wooden parts, at the time of acquisition, the work was fumigated based on the belief that insects might be living inside the wood and the pipes. Moreover, when the work was shown in the 2023 Collection Exhibition I (Jan. 21 to Jul. 23, 2023), the conservation and restoration measures were undertaken according to the aforementioned policy – i.e., inner cleaning and rustproofing of the pipes, reinforcing the structure through the injection of a synthetic resin solution, and protecting against further cracking.

A Consideration of Kanayama Raku with a Focus on Her Marriage to the Artist Kanayama Heizo

NISHIDA Kiriko

Kanayama Raku (1888–1977, maiden name: Makita) the wife of the Western-style painter Kanayama Heizo (1883–1964), donated the majority of her husband's works that are now housed in the Hyogo Prefectural Museum of Art. As one of the first three women to enroll in an imperial university, she is also an important figure in her own right. The increasingly strong demands for diversity in recent years have led to a greater interest in Raku's historical importance as a student at Ochanomizu University (formerly, Tokyo Women's Higher Normal School) and Tohoku University (formerly, Tohoku Imperial University). However, in considering Raku's life in terms of higher education, it is also necessary to take into account the fact that after marrying Kanayama, she abandoned her own specialty of mathematics and became a housewife. It is even more important to emphasize that the other two women who entered an imperial university at the same time, Kuroda Chika (1884–1968) and Tange Ume (1873–1955), both pursued careers in their own specialized fields without ever getting married.

At the same time, Raku not only documented her daily life with her husband in writing, but also interspersed these accounts with her thoughts and feelings. After Heizo's death, Raku cooperated fully with efforts to publish collections of the artist's works and biographies (this probably also included financial assistance). Her motivation for organizing and providing access to these documents may have been rooted in her awareness of how other people might see her in the future. Although there is no clear evidence for this, quite a large number of the documents in the Kanayama Heizo archive in the museum were written by Raku herself.

While referencing these documents, and in particular, those written by Raku, in this paper, I have attempted to retrace her footsteps following her marriage to Heizo, and shed light on her ideas related to mathematics and careers.

Interview with Uno Aquirax

HIRABAYASHI Megumi

Since the Yokoo Tadanori Museum of Contemporary Art opened in 2012, the facility has presented over 30 exhibitions, with an emphasis on Yokoo Tadanori's paintings after he shifted his focus from graphic design to painting in the early 1980s. As a result, there has been a delay in efforts to survey design-related materials in the museum collection.

During his time as a graphic designer, Yokoo transcended the boundaries of design to emerge as a leading force in Japanese culture of the 1960s. The essays Yokoo wrote about this period, in which he discusses his everyday activities and friendships, provide us with a valuable record of the cultural landscape at the time. But it is also vital to consider the perspective of other figures from the era. This paper is based on an interview I conducted with Uno Aquirax who, along with Yokoo, was one of the leading illustrators and designers at the time.

Uno and Yokoo were friends and also colleagues at the Nippon Design Center. Through stylistically different, their illustrations and designs came to symbolize the subculture of the '60s, and they also had a huge impact on the subculture itself.

In the interview, Uno offers anecdotes related to the design industry at that time, and discusses his links to fields such as music, theatre, and fashion. He also talks about how he emerged as a designer and illustrator, and explains why he continues to see himself as an illustrator even after expanding into areas such as set design and curation.

本号刊行までの経緯

2023年3月、兵庫県立美術館の学芸員17名と横尾忠則現代美術館の学芸員3名が令和5年度の調査研究テーマを提出した。

同年8月9日、20名の学芸員に当麻さくら県政推進員を加えた21名による調査報告会を開催。各自の調査研究テーマに基づき、学芸員4名が口頭発表、その他17名が報告書を提出した。各報告のタイトルは以下のとおり。

剣持翔伍 神戸に誕生した「南湖扇面美術館」について
鈴木慈子 具体の野外展について
橋本こずえ 藤田嗣治と国吉康雄のメキシコでの足跡
横田直子 金山平三の滞欧作について—《無題（坐す女）》と《海岸風景》—
(以上、口頭発表)

飯尾由貴子 本多錦吉郎の文献について
岩松智義 菅木志雄《中律—連界体》の保存修復
江上ゆか 喫茶DONとその時代
尾崎登志子 安井仲治とモンタージュ—1930年代の合成写真から「半静物」まで
小野尚子 『ドイツの歴史の諸場面とエピソード』と《スラヴ叙事詩》について
柏木知子 梅舒適の呉昌碩コレクションについて—《篆書還樸精廬》をめぐって
河田垂也子 ハラルト・ゼーマン「総合芸術作品への志向」展をめぐって④
小林 公 安井仲治—僕の大切な写真
相良周作 藤田金之助について
武澤里映 『Assemblage, Environments and Happenings』を巡る具体美術協会とアラン・カプローの交流について
当麻さくら 金山平三関連資料 絵葉書アルバム の保存処置及び調査報告
西田桐子 金山らくについて
林 優 1965年のグラフィック・デザイン—ペルソナ展と石岡瑛子
平林 恵 宇野亞喜良インタビュー
安永幸史 近代日本美術におけるヤマトタケルの図像表現について
山本淳夫 「永遠」と「瞬間」のはざまに—堀尾貞治の《千Go千点物語》をめぐって
遊免寛子 日本の対話型鑑賞について
(以上、報告書提出)

各口頭発表の後に質疑応答を行った。また、報告書は学芸員全員に回覧され、各自、意見を記入した。8月25日に編集担当と学芸関連部門の課長で打ち合わせを行い、他の学芸員の意見も考慮しつつ紀要執筆者を決定、紀要執筆者3名は翌年1月末までに原稿を執筆した。その他の調査研究も続行され、本研究紀要や他の刊行物への掲載をはじめ、所蔵品データの蓄積、展覧会や関連行事において成果が公表される予定である。

兵庫県立美術館研究紀要
第18号

2024年3月22日発行

編集・発行 兵庫県立美術館
651-0073 神戸市中央区脇浜海岸通1-1-1
電話 078-262-1011

翻訳 クリストファー・スティヴンズ
表紙デザイン 高岡健太郎
印刷 有限会社 リーストワーク

05教①1-021A4

Bulletin of the Hyogo Prefectural Museum of Art
No.18

March 22, 2024

Edited and published by: Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1Wakinohamakaigan-dori, Chuo-ku, Kobe 651-0073
TEL 078-262-1011

Translation: Christopher Stephens
Cover design: Takaoka Kentaro
Printed by: Least Work Co., Ltd.

©2024 Hyogo Prefectural Museum of Art